Heloisa Buarque de Hollanda

Impressões de Viagem

CPC, vanguarda e desbunde

1960/70

QUINTA EDIÇÃO

Heloisa Buarque de Hollanda

Impressões de Viagem

A insolência começa pelo título. Ele promete um trabalho impressionista e anuncia uma viagem que - duvidam- tem dois sentidos: o próprio e o figurado, de sentir-se sob o efeito de deogas. Ora, espera-se de uma tese acedêmica que ela seja objetiva, séria e em geral chata, até porque se espalhou nos meios universitários brasileiros a conviçςode que só os chatos são sérios.

A tese da professora Heloisa Buarque de Hollanda, aprovada com distinção e publicada em livro, não é nada disso. Ainda tem a gentileza de ser inteligente e não fazer ninguém, ao lê-la, sentir-se burro.Ela vale principalmente pela audácia do método, que faz a autora misturar-se com o objeto que analisa, a ponto de abrir o primeiro capítulo com um indecoroso "Eu me lembro..." e terminar o último com um devaneio: "Fico pensando..."

Ao investigar três momentos recentes da produção cultural brasileira - a participação engajada dos Centros Populares da Cultura (os CPCs de 1962, 63 e 64), a explosão anárquica do tropicalismo (1967/68) e a arte marginal do início dos anos 70 - , o trabalho de Heloisa acaba discutindo atitudes intelectuais que ainda alimentam os debates de hoje. O artista deve estar "ao lado do povo", cortejando-o, como faziam os cepecistas, ou deve agredi-lo, como pregavam os tropicalistas; ou, nem uma coisa nem outra, como a contracultura. que não pretende nada a não ser a descrença? A autora não pretende arrumar, mas desarrumar estas questões. Assim, ela está mais próxima da última do que as outras posições.

"A tese é como eu, meio esquisita", justifica-se a doutora em Literatura Brasileira pela Faculdade de Letras da Univercidade Federal do Rio de Janeiro, doutorado conseguido exatamente com este livro. Como esesquisitas, ela classifica certas ousadias pedagógicas - "uma falta de respeito permanente" - que a levaram, em 1969, a dar um curso sobre Malandragem e outro sobre Moda (o trabalho de campo dos alunos era explorar butiques da Zona Sul para detectar tendências e modismos).

"Tematizar o cotidiano do aluno" é, para ela, a melhor maneira de fazer política na universidade, que vive de temas aéreos e abstratos, mesmo quando pensa estar agindo politicamente. "Os assuntos do dia-a-dia do aluno são mais políticos do que a Revolução Proletária", garante Heloisa.

Impressões de Viagem é o resultado desse interesse. O livro contém temas que a universidade brasileira ainda não absorveu ou está absorvendo com dificuldade. O último capítulo, por exemplo, introduz finalmente na universidade a cultura do desbunde. Foi uma arte produzidanos anos 70, debaixo do sufoco do AI-5 e tentando ficar a margem (daí também o nome de marginal ou alternativa) dos circuitos convencionais: filmes em Super-8, poesia impressa em mimeógrafos e distribuidade mão em mão, hgrupos teatrais semi-amadores.

Apesar do destaque com que aparece no livro, a cultura do desbunde produziu mais atitudes do que obras realmente importantes. Essa tese, desbundada, é a sua melhor obra.

Zuenir Ventura

Foto da capa: *O rei da vela*, montagem do Teatro Oficina, direção de José Martinez Correa, 1968.

No Brasil, ou na América Latina, o passado tem algo do homem-borracha, das histórias de gibi. Ele se estica, se estica, para confundir o presente, ou para não deixá-lo se colorir de futuro. Até quando o passado será o devenir da nossa condição político-cultural? A (re)leitura em pleno novo milênio das *Impressões de viagem* nos anos 60/70, que Heloisa Buarque de Hollanda lançou em 1980, é de uma *atualidade* que atordoa e humilha em 2004. Atordoa e humilha porque Heloisa conseguiu transcrever com conhecimento de causa, alegria e bom humor, na década da abertura, os desvarios dos anos de chumbo que, por sua vez, estão sendo (re)vividos como a realidade da república cultural de Gilberto Gil. Então, para quando o salto? A resposta dos novos saltimbancos não deve estar no livro que iremos (re)ler. Ainda bem. Mas se os novos saltimbancos já estiverem nas ruas, é bom que o leiam pela primeira vez. Só assim poderão dar o salto sem nos imitar *ad nauseam*.

Silviano Santiago

ISBN 8586579572 -2

9 788586 579578

IMPRESSÕES DE VIAGEM

CPC, VANGUARDA E DESBUNDE: 1960/70

HELOISA BUARQUE DE HOLLANDA

IMPRESSÕES DE VIAGEM

CPC, VANGUARDA E DESBUNDE: 1960/70

© copyright Heloisa Buarque de Hollanda

Coordenação editorial
Christine Dieguez

Capa
Victor Burton

Editoração
FA Editoração Eletrônica

Revisão
Itala Maduell

H68i Hollanda, Heloisa Buarque de, 1939 –
Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960 / 70
Heloisa Buarque de Hollanda. – Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004
Inclui bibliografia
240 p. 14 x 21 cm
ISBN 85-86579-57-2

1. Centro Popular de Cultura. 2. Literatura brasileira – Século XX – História e crítica. 3. Literatura e sociedade – Brasil. 4. Política e literatura – Brasil. I. Título.

04-1134 CDD 869.909
CDU 821.134.3 (81).09
006316

Todos os direitos reservados
AEROPLANO EDITORA E CONSULTORIA LTDA.
Av. Ataulfo de Paiva, 658 sala 402
Leblon – Rio de Janeiro – RJ
CEP 22440-030
Tel: (21) 2529-6974
Telefax: (21) 2239-7399
aeroplano@aeroplanoeditora.com.br
www.aeroplanoeditora.com.br

Sumário

Breve nota da autora sobre esta edição

Impressões de viagem foi escrito em 1979, num momento de forte repressão política, de respostas bastante originais por parte dos movimentos alternativos e, sobretudo, um momento de acelerada mudança nos paradigmas culturais.

O tempo coberto por este estudo vai do final da década de 50 até a queda do Ato Institucional n° 5, em dezembro de 1978. A primeira edição da tese em forma de livro sofreu os cortes e as revisões de praxe.

Foi assim, no susto, que escrevi *Impressões de viagem*.

Após dez anos fora de catálogo, esta quarta edição não traz nenhum tipo de alteração, nem mesmo as correções que claramente se fariam necessárias. Achei importante manter a perspectiva fortemente conjuntural que dita o tom e sua atualidade enquanto testemunho de época. Mantive também o prefácio original da primeira edição, escrito por Chico Alvim, o texto de Zuenir Ventura publicado como orelhas na segunda edição e acrescentei agora, na quarta capa, um pequeno e provocativo comentário de Silviano Santiago já de olho neste novo milênio.

Heloisa Buarque de Hollanda

Outubro de 2004

Prefácio

Companheiro na viagem, quem sabe não valha a pena relatar também algumas impressões. Todas, qual uma revoada de pássaros à beira da noite, imobilizam-se na mais significativa, na mais escura. Noite.

Viagem. Mais atraente do que chegar aos lugares é transitar entre um e outro. Deixei-me onde parti. Intervalei-me.

Numa cabine de trem, com um projetor de *slides:* Duas telas: uma dentro, outra fora. A de dentro é uma tela escura, por trás da retina, onde o pensamento é uma idéia de bruma. A de fora é a janela da cabine. A projeção é simultânea.

Nelas passa um país qualquer, que até pode ser este.

( )

Li, com paixão, este livro. Compadeci-me de mim e tentei a barricada do texto acima. A percepção de que você e o outro são passíveis de entendimento é insuportável. Ocultar-se.

Mas ocultar-se como, se a inteligência destas páginas é vertiginosa luz do meio-dia, a arrancar-me de mim, Caim, para o lado do outro?

( )

ou, ainda mais prosaicamente,

Companheira na viagem

Terei lido poucos ensaios com a paixão com que li o de Heloisa. Em conversa, acho que lhe transmiti tal sentimento, o que, junto com a amizade fraterna de tantos anos, deve ter-me valido o carinhoso convite para escrever estas palavras. A princípio relutei (intimamente; não deixei a amiga perceber): sinto dificuldade em escrever este tipo de texto.

Não me incomodava o sacrifício, embora me preocupasse a necessidade de escamotear ao leitor o aspecto laborioso que os textos concebidos com sacrifício geralmente exibem.

O sacrifício foi nenhum.

Detenho-me na frase e procuro a causa. Vou encontrá-la numa característica deste estudo admirável: o prazer que ele libera; e libera por uma razão simples: porque foi concebido no prazer. Este livro toma o partido da vida. Heloisa fala, com a inteligência das coisas bem vividas, do tempo em que viveu e vive. E, nem por isto, sua percepção é limitadoramente realista.

O relato crítico que nos dá desses anos tão contraditórios é o produto de virtudes intelectuais que dificilmente se encontram reunidas. De um lado, a extrema sensibilidade da autora para a criação nova, que lhe permite reconhecê-la, de imediato, compreender e valorizar; de outro, o bom senso, a justa medida, que lhe conferem, com igual presteza, a consciência de quando esta criação se torna voluntarista e se anula, por se "querer" nova, ou se atrela, sem nervo crítico, à intencionalidade ideológica.

São qualidades que fazem confiável a crítica de Helô; e, por isto mesmo, tornam-na desde já — o que é mais importante — elemento da criação em nossos dias.

E o estilo? O leitor que me desculpe, faltando-me o próprio, repetirei novamente o adjetivo admirável. Admiro nele a natureza simples, veraz, clara, sintética — resultante dos atributos de prazer e vivência já referidos. Ao considerá-lo, convém lembrar o propósito que a autora revela, ao longo de suas páginas, de recuperar a

narração testemunhada, voz que quase não se ouve mais nos dias de hoje (por obra e graça do medo e dos tiranos, berram das galerias).

E há ainda no livro razões de sobra para que nós, do ofício, sejamos gratos à autora. No livro e fora dele: Heloisa não acreditou no atestado de óbito quase unânime que andaram passando à poesia.

Francisco Alvim
Setembro, 1978

Caminhos e explicações

Este trabalho quis examinar alguns momentos em que a literatura participa de maneira direta dos debates que se desenvolvem a partir da década de 60, mobilizados pelas propostas revolucionárias da produção cepecista ou de seu suposto adversário, o experimentalismo de vanguarda.

Visando a identificação das tendências que se constituem como pólos desse debate, o exame da literatura de permanência cede terreno para a investigação da literatura jovem, muitas vezes circunstancial, ou mesmo para aquela que manifesta eventualmente um desvio para outros canais não especificamente literários. Trata-se de setores da literatura que sofrem e procuram responder talvez mais diretamente aos impasses gerados no interior do processo cultural brasileiro com a frustração dos projetos de revolução do início dos anos 60, a crise do populismo, a modernização reflexa, a consolidação da dependência e as novas táticas de atuação política do Estado, especialmente no período pós-68.

É em torno desses impasses e da absorção de sugestões dos movimentos contestatórios internacionais que serão redimensionados os temas do debate cultural, dando lugar a um jogo de definições e redefinições entre seus diversos interlocutores. Aqui, a própria representação da literatura, tal como se definia da produ-

ção cepecista e de vanguarda, passará a ser repensada juntamente com os conceitos e valores que a informavam. Este processo foi observado dentro de um quadro mais geral de crescente descrença em relação às linguagens do sistema e mesmo da esquerda tradicional, que se desdobra numa crise de valores e, conseqüentemente, de linguagem e estimula o surgimento de novas táticas de intervenção cultural.

Para o desenvolvimento dessa investigação, dividi o trabalho em três momentos: a participação engajada, a explosão anárquica do Tropicalismo e seus desdobramentos e a opção vitalista da produção alternativa, conhecida como poesia marginal. Estou consciente, entretanto, de que estas vertentes não se deixam apreender como momentos de ruptura ou mesmo como movimentos claramente definidos, mas sim como pólos de um diálogo mais amplo, que se radicaliza progressivamente numa crítica à noção de técnica, de progresso e na própria maneira de pensar o futuro. É interessante observar a vitalidade desse debate, exatamente quando há um certo consenso quanto à evidência do chamado "vazio cultural" da década de 70.

Um primeiro dado relativo à análise desse processo diz respeito à contemporaneidade de sua produção, o que me permitiu optar por um trabalho de levantamento de campo, incluindo entrevistas com os integrantes dos diversos grupos, que serviram como subsídios indispensáveis ao tipo de investigação que pretendi realizar.

Essa análise corre e assume todos os riscos de trabalhar a cultura *em processo*. Ainda que isso promova dificuldades no sentido da falta de uma perspectiva histórica mais definida, ou mesmo quanto à delimitação do objeto de análise, traz, em contrapartida, a possibilidade tentadora de uma atuação crítica no próprio desenrolar deste processo.

Outro risco assumido, e talvez o mais sedutor, está na extrema proximidade da análise com seu objeto, o que, se por um lado difi-

culta uma certa isenção crítica, por outro a enriquece pela própria marca "suja" da experiência vivenciada. Num certo sentido, a investigação desse debate é a investigação dos fundamentos do meu próprio percurso intelectual, ou seja, da seqüência de contradições e descaminhos que constituíram a possibilidade teórica deste trabalho. Tanto o título *Impressões de viagem* quanto, em vários momentos, a opção pela "distensão" da forma de relato, mais própria ao narrador do que ao analista, tomam esse partido.

Heloisa Buarque de Hollanda

Dezembro, 1978

passou um versinho voando? ou foi uma gaivota?
CACASO

CAPÍTULO 1

A participação engajada no calor dos anos 60

Eu me lembro dos hoje "incríveis anos 60" como um momento extraordinariamente marcado pelos debates em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética, palavra que, naquela hora, se representava como muito poderosa e até mesmo como instrumento de projetos de tomada do poder.

É bem verdade que, por esses tempos, já se anunciavam certas dúvidas, cisões e algumas notas desafinadas que incomodavam o tom sério e empenhado da produção "popular revolucionária". Estas dissonâncias, entretanto, só vão entrar de maneira mais contundente no debate cultural lá pelos meados da década. Por enquanto, a juventude acreditava e se empenhava, com o maior entusiasmo, numa forma peculiar de engajamento cultural diretamente relacionada com as formas da militância política.

A relação direta e imediata estabelecida entre arte e sociedade era tomada como uma palavra de ordem e definia uma concepção de arte como serviço e superinvestida do ponto de vista de sua eficácia mais imediata.

A efervescência política e o intenso clima de mobilização que experimentávamos no dia-a-dia favoreciam a adesão dos artistas e intelectuais ao projeto revolucionário. Esse projeto, ao lado das contradições levantadas pelo processo de modernização industrial,

configurado de forma acentuada a partir do período JK, emerge como referente de uma poesia que seja de vanguarda ou de dicção populista e traz para o centro de suas preocupações o empenho da participação social.

No plano propriamente político, o país atravessava um momento de crise aguda. A intensificação do processo de industrialização nos anos 50, as pressões de uma "nova modernidade" colocadas pelo capitalismo monopolista internacional parecem causar problemas para um país acostumado a funcionar com estruturas moldadas por uma economia agrário-exportadora. Os setores emergentes das classes dominantes que se articulam, por via da associação, aos investimentos externos mostram-se incapazes de formular uma política autônoma e de fornecer bases próprias para a legitimidade do Estado. Essa situação, aliás, parece ser a característica básica dos grupos dominantes. Todos participam direta ou indiretamente do poder, mas sem conseguir definir uma hegemonia. O Estado, visto como uma espécie de entidade superior, de onde se esperam as soluções de todos os problemas, terá nas massas a base de sua legitimidade. Se isto significa que as massas têm algum nível de participação e poder de barganha com o Estado, coloca, por outro lado, empecilhos para o desenvolvimento de uma ação política autônoma. Na relação com o Estado, desempenharão, de fato, um papel de massa de manobra. No início dos anos 60, esse quadro torna-se um tanto problemático. A crescente desagregação das alianças dificulta a manutenção dos esquemas tradicionais de manipulação populista e coloca o Estado frente à possibilidade real de perda de controle das pressões de massa. A esquerda, fundamentalmente o PCB, passa a reivindicar uma coerência política do governo e o nacionalismo ganha importância, tendo como ponto de partida uma noção de "povo" um tanto escamoteadora das contradições entre as diversas classes e frações de classe que compõem a sociedade. Diz Francisco Weffort:

Nestas circunstâncias, em que os detentores do poder já não possuem condições de dinamizar o processo político através de ações concretas, reserva-se à *ideologia* uma função importante. Por um lado, o nacionalismo, além de se oferecer cobertura à ineficácia prática do Estado democrático de todo o povo, como algo independente das diferenciações sociais de classe. As ações do governo como as das organizações políticas populares passam a orientar-se cada vez mais pela crença em um Estado superior e soberano, capaz de esmagar qualquer possibilidade de reação dos grupos conservadores. Por outro lado, esses grupos (não apenas os setores agrários, mas também os empresários industriais) igualmente mitificam o Estado como Estado revolucionário, opondo-se-lhe radicalmente.[1]

Por sua vez, a produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a "fé no povo" estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética.

O engajamento cepecista

Em 1962, o anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC) tenta sistematizar suas posições diante do quadro político e cultural do país. Considerando as "próprias perspectivas revolucionárias" que se apresentam ao "homem brasileiro", o Manifesto postula o engajamento do artista e afirma que "em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular".

Segundo o CPC, os artistas e intelectuais brasileiros estariam naquele momento distribuídos "por três alternativas distintas: ou o

conformismo, ou o inconformismo, ou a atitude revolucionária conseqüente".

Na primeira alternativa, alienada, o artista estaria "perdido em seu transviamento ideológico", não se dando conta de que

> ... a arte quando vista no conjunto global dos fatos humanos não é mais do que um dos elementos constitutivos da superestrutura social, juntamente com as concepções e instituições políticas, jurídicas, científicas, religiosas e filosóficas existentes na sociedade.

Na segunda atitude, "inconformista", ele faria parte daquele grupo de intelectuais movido por um "vago sentimento de repulsa pelos padrões dominantes", por uma "revolta dispersiva" e uma "insatisfação inconseqüente", não percebendo que

> ... para estar *ao lado do povo* e da sua luta, não basta adotar a atitude simplesmente negativa de não adesão, de não cumplicidade com os propósitos ostensivos dos inimigos do povo.

A terceira atitude, "revolucionária e conseqüente", o CPC toma como sua: "Os membros do CPC optaram por *ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no* front *cultural*".

Antes de nos determos no problema do lugar do intelectual postulado pelo CPC e em sua realização ao nível da produção poética, seria interessante uma breve passagem pela concepção de *cultura* do CPC, especialmente o conceito de "arte popular revolucionária" que seus integrantes pretendem produzir enquanto artistas/povo/revolucionários.

Recusando as opções que definem como "arte do povo" e "arte popular", o CPC escolhe para si o que chama de "arte popular revolucionária":

> Para nós tudo começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato nu da posse do poder pela classe

dirigente e a conseqüente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí não se é nem revolucionário, nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo.

Trata-se, claramente, de uma concepção, da arte como instrumento de *tomada de poder*. Não há lugar aqui para os "artistas de minorias" ou para qualquer produção que não faça uma opção de público em termos de "povo". A dimensão coletiva é um imperativo e a própria tematização da problemática individual será sistematicamente recusada como politicamente inconseqüente se a ela não se chegar pelo problema social.

Na "arte popular revolucionária", o artista e o intelectual devem assumir um compromisso de "clareza com seu público", o que não significa uma "negligência formal". Ao contrário, cabe ao artista realizar "o laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir correntemente na sintaxe das massas os conteúdos originais".

A "arte popular revolucionária" do CPC parece, então, uma saída conceitual para um problema político e um nome diferente para a espécie de mecenato ideológico que via de regra marca as produções engajadas.

Ao reivindicar para o intelectual um lugar *ao lado do povo,* não apenas se faz paternalista, mas termina — de forma "adequada" à política da época — por escamotear as diferenças de classes, homogeneizando conceitualmente uma multiplicidade de contradições e interesses. A necessidade de um "laborioso esforço de adestramento à sintaxe das massas" deixa patente as diferenças de classe e de linguagem que separam intelectual e *povo*. Esse esforço de adestramento resulta inútil, pois, como diz Adorno,[2] a doutrina que se defende exige a linguagem do intelectual. A despretensão e a simplicidade de seu tom são uma ficção. A linguagem do intelectual

travestido em povo trai-se pelos signos de exagero e pela regressão estilizada a formas de expressão provinciais ou arcaicas.

Em 1963, a coleção *Violão de Rua,* da série Cadernos do Povo Brasileiro, que se afirma como mais uma realização do Centro Popular de Cultura, reúne alguns poemas representativos dessa preocupação com o engajamento. No texto introdutório, Moacyr Félix define a especificidade dessa poesia. *Violão de Rua* — diz — é "obra participante" que pretende ser

> ... mais um solavanco nas torres de marfim de uma estética puramente formal, conservadora e reacionária, onde a palavra esvaziada dos suportes objetivos que a determinam como o pulso onde transita o som e o sangue de toda sua realidade é apreciada por critérios exclusivamente externos (como seu ritmo aparente, raridade, aplicação exótica) e resvala sempre para o sentido do "divertissement" e do ornamental.

Sua poesia almeja ser ainda

> ... a utilização em termos de estética, de temas humanos, baseada na certeza de que tudo aquilo que é verdadeiro serve ao povo, de que o uso apaixonado da verdade é o instrumento por excelência de humanização da vida.

Vejamos alguns desses poemas. Em *Vivência*, de Paulo Mendes Campos, o escritor revela a sua vontade de fazer-se povo — princípio fundamental da arte popular revolucionária:

> Moço que fica neste bar comigo
> É meu amigo
>
> Sente-se que algum mal o esvazia
> Meu pobre amigo
>
> Sorriso apenas não é alegria
> Do meu amigo

Aquela puta quer dormir contigo
Com meu amigo

Mas que despossessão absoluta
Meu mau amigo

No ventre calcinado duma puta
Não há abrigo

Hás de chorar de bêbado e de pena
Como uma hiena

Hás de voltar à casa sem desejo
E sujo, amigo

Quando a manhã chegar sobre o outeiro
Meu triste amigo

Não vale mesmo a tua vida a pena
De ser vivida

Mas venderás um pouco de ti mesmo
Meu velho amigo

E esquecerás a dor que vai contigo
O teu castigo

Fechado ficarás em teus sentidos
Pungente amigo

Indevassável para a luz do sol
Que faz o trigo

Oh! porque neste Rio de Janeiro
Perdido amigo

Quero encontrar um coração veemente
De companheiro

Quero apertar a mão amiga e dura
Dum operário

Mão-martelo que prega a investidura
Do proletário.

O mesmo em *Testamento do Brasil*, onde o poeta propõe a abertura do "testamento de todos" para que se faça a partilha das "riquezas mais duras":

Que se faça já a partilha
antes de chegar a morte.
Que todos partam comigo
suas riquezas mais duras.
Só de quem nada possui
nada de nada terei.
Que seja aberto na praia,
não na sala do notário,
o testamento de todos.

....

Da cidade da Bahia
quero os pretos pobres todos,
quero os brancos pobres todos,
quero os pasmos tardos todos.
Do meu Rio São Francisco
quero a dor do barranqueiro
quero as feridas do corpo,
quero a verdade do rio
quero o remorso do vale,
quero os leprosos famosos,
escrofulosos famintos,
quero roer como o rio
o barro do desespero.
Dos mocambos do Recife
quero as figuras mais tristes,
curvadas mal nasce o dia
em um inferno de lama.

O escritor propõe ao *povo* que o aceite como *companheiro,* oferece-se para estar ao seu lado, mostra-se disposto a compartilhar sua dor, a sentir "as feridas do corpo" e a viver o "inferno de lama". Essa disposição estará constantemente vinculada a uma esperança no futuro, à crença numa aurora redentora que virá para justificar e dar sentido ao sofrimento presente:

Da aurora do Brasil
— bezerra parida em dor —
apesar de tudo, quero
a violência do parto
(meu vagido de esperança).

Ou em *Profecia*, de Fernando Mendes Viana:

O monarca vindouro não será o ouro
e seu cetro — chicote, punho de morte.

A arca do futuro não será um muro
alto e duro para a moeda parca.

A marca do homem não será o nome
inscrito a ferro no medo do servo.

O monarca, a arca, a marca do porvir
será o berro de quem, hoje, não pode rir.

Propondo-se a estar a seu lado, compartilhando seus sofrimentos e acenando com a esperança de um futuro promissor, o escritor opta, como diz Walter Benjamin,[3] por uma solidariedade "espiritual" com o povo. No entanto, permanece a percepção de uma *distância* entre o intelectual e o povo, que transparece na poesia populista expressa em alguns momentos por uma consciência extremamente culpada, como se pode verificar no poema *Domingo burguês em Copacabana*, de Fernando Mendes Viana:

Mãe, quase não vinha te ver
neste domingo.
E não por causa de mulher:
por causa de um mendigo.

Neste domingo, no edifício altíssimo
onde moro,

Um canário chora
na gaiola da área de serviço.
Uma lavadeira canta
num tanque do edifício.

....

Na porta do edifício
passa o rico com um presunto.
Na porta do edifício
dorme o mendigo adulto.

A favela, é logo ali.
Choro uma lágrima fácil.

Sou um burguês
de doirada tez
e inútil desquício.
E moro aqui.

Na praia florescem
moças de biquíni.
No morro crescem
andrajos.

....

Mãe, o pior cego
é o que ver não deseja.
E eu tudo vejo
e me finjo de grego

De mim hoje
tenho nojo.
(Mas isso passa.)

Ou de forma mais dissimulada, declara Oscar Niemeyer, num apelo aos pares da classe média:

O que fez você, arquiteto,
desde que está diplomado?
O que é que você fez
pra se ver realizado?
Trabalha, ganha dinheiro,
anda bem alimentado.
Nada disso, meu amigo,
é grande pra ser louvado.

Você só fez atender
a homem que tem dinheiro,
que vê o pobre sofrer
e descansa o ano inteiro
na bela casa grã-fina
que fez você projetar,
esquecido que essa mina
um dia vai acabar.

....

Mas se você é honrado,
não deve se conformar.
Ponha a prancheta de lado
e venha colaborar.
O pobre cansou da fome
que o dólar vem aumentar
e vai sair para a luta
que Cuba soube ensinar.

O artista revolucionário popular poderia ser o indivíduo que mora na zona sul, trabalha e ganha dinheiro, tem mãe, mas vê que a favela é logo ali e que na porta de seu edifício dorme um mendigo adulto. Sente-se, então, compelido a renegar sua existência de "burguês de doirada tez" para juntar-se ao povo. Sua opção é moral. Sua ação política é um problema de honra e de doutrina. Realiza-se como atitude intelectual pacificadora de uma existência contraditória de escritor de classe média que mora em edifício altíssimo, observando o rico que porta um presunto e os andrajos que crescem na favela. Evangelicamente, ele mitifica o poder de conversão da palavra e seu movimento intencional passa a ser o de comover e culpar: comover pela denúncia da miséria, culpar pelo investimento na suposta consciência crítica e revolucionária do intelectual. Como disse Arnaldo Jabor revendo sua própria participação na produção cepecista, "a gente pensava que a fome era um caso de falta de informação: se o povo fosse bem informado, aconteceria a revolução, sem nos darmos conta da extrema complexidade do problema".[4] Uma *missão* assumida como tal: trata-se de um *dever,* de um compromisso com o povo e com a justiça vindoura — a revolução nacional e popular.

Poeticamente, esta opção traduz-se numa linguagem celebratória, ritualizada, exortativa e pacificadora. O laborioso esforço de captar a "sintaxe das massas" significa para o escritor a escolha de uma linguagem que não é sua. Programaticamente ele abre mão do que seria a força de seu instrumento de trabalho, a palavra poética — seu único engajamento possível —, em favor de um mimetismo que não consegue realizar, não levando, inclusive, em conta o nível de produção do simbólico nessa mesma poética popular. Produz, então, uma poesia metaforicamente pobre, codificada e esquemática.

É importante notar que em termos formais, na tradição poética, essa poesia significa uma regressão em relação à poesia de 45.

Os mesmos poetas aqui mencionados, em trabalhos anteriores, realizam uma produção mais elaborada, fazendo prova àquilo que conhecemos como qualidade literária satisfatória.

Essa observação nos coloca diante do velho problema das relações entre o engajamento e a qualidade literária. Segundo Benjamin, a formulação desse problema quando dissociada em dois termos — por um lado o engajamento correto politicamente e por outro a desejável qualidade literária da obra — é de todo insuficiente e insatisfatória. Ela não dá conta das relações de interconexão existentes entre os dois pólos, qualidade e engajamento. Pode-se dizer, certamente, que uma obra engajada não requer qualquer outra qualidade, ou, ao contrário, que uma obra, apesar de politicamente engajada, deve apresentar qualidade literária. Entretanto, Benjamin demonstra que o engajamento de uma obra só pode ser politicamente correto se a obra for literariamente correta. Ou seja: o engajamento político contém uma opção literária. E é exatamente essa opção literária implícita ou explicitamente contida na opção política que constitui a qualidade da obra.

Uma outra formulação do problema — a que indaga pela relação forma e conteúdo na literatura política — não é menos precária. Para Benjamin, trata-se de uma abordagem já completamente desacreditada (escrevia em 1934): uma tentativa típica de aproximação antidialética do problema.

O tratamento dialético da questão não deve prender-se ao livro, à novela ou à obra como coisas isoladas, mas referi-los a contextos sociais vivos. Essa referência não se faz, todavia, pela indagação das posições da obra a respeito das relações de produção socialmente dadas, mas sim pela pergunta de como ela se situa nessas relações. Essa pergunta, diz Benjamin, aponta imediatamente para a *função* da obra dentro das relações literárias de produção num determinado momento histórico. Ou, em outras palavras, aponta imediatamente para a *técnica literária* das obras. O conceito

de *técnica literária* dá acesso à análise dos produtos literários em seus contextos e é através dele que se poderá dizer a função política dessa produção. Ou seja: em que medida ela estará reabastecendo o aparelho produtivo do sistema ou atuando para modificá-lo. A função política da obra — sua eficácia revolucionária — não deve, então, ser procurada nas imprecações que dirige ao sistema ou em sua autoproclamação como obra de transformação social, mas, antes, na técnica que a produz — na conformação ou não dessa técnica às relações literárias de produção estabelecidas.

É nesse sentido que podemos dizer que a poesia populista não desempenhava, apesar de seu propósito explicitamente engajado, função revolucionária.

É importante lembrar, contudo, que a função desempenhada pela "arte popular revolucionária" correspondeu a uma demanda colocada pela efervescência político-cultural da época. Apesar de seu fracasso enquanto palavra política e poética, conseguiu, no contexto, um alto nível de mobilização das camadas mais jovens de artistas e intelectuais a ponto de seus efeitos poderem ser sentidos até hoje. A esse respeito, o cineasta Arnaldo Jabor, numa revisão de seu percurso intelectual, publicada no *Pasquim* em 1972, com muito amor e humor, nos diz:

> O aspecto mais parnasiano do movimento cepecista foi justamente o atrelamento da obra ao pensamento grave europeu, a colocação da obra de arte como uma força auxiliar da política. A obra de arte como um serviço social.
> Isso foi o lado parnasiano dos cepecistas. E o que ficou de bom, de original?
> No meu modo de ver (e é o único modo de ver de que eu disponho), o que ficou de maravilhoso no período 61-64 da Cultura Brasiliensis foi justamente a doideira conscientizante que se apossou dos artistas. Como as esquerdas estavam próximas do Poder, montaram-se mil veículos de conscientização

em massa do povo brasileiro. Aviões, caminhões, transformáveis em palco, circos, funâmbulos, etc... saíram pelo país afora numa louquíssima mambembice revolucionária, nunca vista na História das esquerdas próximas do Poder.
O povo olhava embasbacado aquela multidão de jovens que lhes ensinavam coisas de dedo em riste, lhes faziam equações, empurrões, gritos de estímulo, eias! sus! querendo transformar os operários e camponeses em revoadas de torsos heróicos. O que ficou foi esta inédita, incrível, infantil, generosa, genialmente ridícula crença nos poderes transformadores da arte. Nunca se acreditou tanto na arte como força política, no mundo! Ficou disto também um amor pela busca da realidade, uma fé, uma ambição de mudança que talvez seja a única marca registrada da Criação latino-americana, como aliás disse, parecidamente, Vargas Llosa, numa recente entrevista.

Nesta doideira paternalista, nesta tentativa de enfiar Engels por dentro da goela do Pavão Misterioso, se redescobriu (ainda muito bobamente) nossa paisagem social, que andava soterrada nos anos medíocres que se seguiram à Semana de Arte Moderna de 1922. De novo, de um novo ângulo, voltou-se a olhar o Brasil: não mais a anta de 26, nem o tatu de 37, nem os índios, nem macunaíma, mas o povo, mal visto, desfocado, esquematizado, mas, afinal de contas, entrevisto, e foi então se compondo aquele pobre presépio de madeira de caixote, barro, palha, cana, bambu, farinha, couro de vaca, tuberculose, que é a nossa realidade no campo. E foi se compondo o outro presépio mais industrial, feito de rodas dentadas, tijolos, operários em construção, marmita, fumaça e favela que é a nossa realidade urbana. E ficou nesta atitude a ensinança de como se montar a escultura pop mais de hoje, com plástico, tergais, sandálias japonesas, sapé e televisão, enxada e transistor, sob as luzes de mercúrio do sertão atual. Ficou uma herança de generosidade.[5]

A consciência e a elaboração desse percurso só virão a ter lugar algum tempo após o golpe, no processo de rearticulação dos movimentos de massa que culmina com as movimentações estudantis de 68. O discurso nacionalista e populista que fundamentava a ação política e cultural da esquerda no pré-golpe passará a ser discutido e a sofrer reformulações, definindo novas táticas de atuação.

A nível do processo cultural este período irá corresponder a uma saída de cena da produção poética: a poesia irá desviar-se para o teatro, o cinema e a música, manifestações que passarão a ocupar preferencialmente a atenção dos produtores de cultura. Vejamos como esse processo se realiza, as diferenças que ele configura em relação ao período pré-64 e os caminhos que, em seu interior, serão percorridos pela produção poética.

O efeito principal do golpe militar em relação ao processo cultural não se localizou, num primeiro momento, no impedimento da circulação das produções teóricas e culturais de esquerda. Ao contrário, como mostra Schwarz, no período imediatamente posterior aos acontecimentos de 64, "apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país". Esta anomalia será, segundo o mesmo Schwarz, o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69. Mas se a circulação do ideário e das manifestações culturais patrocinadas pela esquerda não é impedida, ela será, todavia, bloqueada em seu acesso às classes populares:

> Esta situação cristalizou-se em 64, quando grosso modo a intelectualidade socialista, já pronta para a prisão, o desemprego e exílio, foi poupada. Torturados, e longamente presos, foram somente aqueles que haviam organizado o contato com os operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castello Branco não impediu a circulação do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos esta solução de habi-

lidade durou até 68, quando nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia: os estudantes, organizados em semiclandestinidade.[6]

Fracassada em suas pretensões revolucionárias e impedida de chegar às classes populares, a produção cultural engajada passa a realizar-se num circuito nitidamente integrado ao sistema — teatro, cinema, disco — e a ser consumida por um público já "convertido" de intelectuais e estudantes da classe média.

A perda de contato político com o *povo* e a incapacidade de uma reflexão crítica a respeito da derrota sofrida criaram num primeiro momento uma situação em que a produção artística preserva-se marcantemente didática e ingênua — apregoando obviedades para um público "culto" e, *grosso modo,* de esquerda. Os espetáculos são verdadeiros *meetings* onde a *intelligentzia* renova entre seus pares suas inclinações populares, antiimperialistas, socialistas e revolucionárias. Mais do que nunca a intelectualidade faz de sua opção "revolucionária" uma opção "espiritual". Enquanto ela reitera em seus encontros cívico-teatrais os propósitos de não dar tréguas à ditadura e aos *yankees,* sua produção começa a formar um público consumidor de cultura "revolucionária" — um processo que virá por vários caminhos, nos anos seguintes e até nossos dias, configurar um rentável comércio de obras engajadas, perfeitamente integradas aos esquemas de produção e consumo controlados pelo sistema. Como dizia Benjamin, referindo-se à literatura de esquerda na Alemanha, o aparelho burguês de produção e publicação é capaz de assimilar uma quantidade surpreendente de temas revolucionários e, inclusive, de propagá-los, sem pôr em risco sua própria permanência e a da classe que o controla. Nessas circunstâncias, boa parte das chamadas obras de esquerda acabam por não ter outra função além de conseguir obter da situação política efeitos renovados para o entretenimento do público.

Mas voltemos ao processo cultural do pós-64. Vejamos nele onde está a literatura, como ela sai do primeiro plano para refugiar-se em outras produções, como ela perde seu vigor nesse momento e deixa de corresponder às necessidades colocadas pela situação política.

Vimos como a perda de contato com o *povo* e a necessidade de impedir a desagregação — ameaça colocada pelo novo regime — canalizaram a ação cultural da esquerda para um circuito de espetáculo. Esse era talvez o único reduto onde algum público poderia ser aglutinado e onde tornava-se possível um simulacro de militância, com ruidosas e exaltadas manifestações, de resto um tanto limitadas.

Não que a literatura não continuasse a se fazer. A poesia de permanência (Cabral, Drummond etc.) e o surgimento de novos poetas desenvolvia-se paralelamente. O que nos interessa, entretanto, no momento, é a produção poética diretamente vinculada à prática cultural que se instalava de maneira audaciosa e original na busca de um contato efetivo com um público novo, agora principalmente constituído pela classe média estudantil. Num momento de extraordinária efervescência cultural, a literatura não se faz presente nesse nível de mobilização, de atuação jovem e contato mais ou menos complexo com o público. A literatura aparece desarticulada, como se não tivesse encontrado a forma de adequar-se a essa efervescência. É como se as questões do momento necessitassem de novos meios, mais eficientes no sentido de aglutinação de público. Artistas com formação literária desviam-se para as grandes novidades do momento: o nascimento de uma geração de cineastas que constituem o grupo conhecido como Cinema Novo, ou os diversos grupos que proliferam nos setores jovens da música popular e do teatro. Como disse Glauber Rocha recentemente, reavaliando seu papel na época, "Quando escolhi fazer cinema, queria fugir dos círculos literários".[7]

Em dezembro de 1964, realiza-se no Rio de Janeiro o já mitológico show *Opinião*. O livreto com o texto do espetáculo explicita em sua introdução as intenções dos autores:

> Este espetáculo tem duas intenções principais. Uma é a do espetáculo propriamente dito; Nara, Zé Kéti e João do Vale têm a mesma opinião — a música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social, quando mantém vivas as tradições de unidade e integrações nacionais. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é fonte e razão de música.
>
> ....
>
> A segunda intenção do espetáculo refere-se ao teatro brasileiro. É uma tentativa de colaborar na busca de saídas para o problema do repertório do teatro brasileiro que está entalado — atravessando a crise geral que sofre o país e uma crise particular que, embora agravada pela situação geral, tem, é claro, seus aspectos específicos.[8]

Como primeira tentativa de responder ao golpe, *Opinião* mantém intocado o ideário nacionalista e populista dos momentos antecedentes. Seus autores falam em "unidade e integrações nacionais", uma expressão que mais tarde irá transformar-se numa espécie de emblema ideológico do próprio regime militar.

É por essa época que surge a chamada "esquerda festiva" ou "geração Paissandu". Ainda que pareça ambígua a nomeação de uma esquerda como festiva — num momento em que a grave derrota política anterior não poderia ser motivo para festas — ou, ainda, o fato dessa esquerda deslocar-se para portas de cinemas da moda (Paissandu), é importante ver que essa ambigüidade traduz a própria novidade dessa nova geração que irá marcar o período: a *festa* é a marca de uma crítica ao tom grave e nobre da prática e do discur-

so político que caracterizava e definia a ação cultural da geração anterior. O princípio da festa e sua identificação como subversão provavelmente não estavam sendo percebidos quando a "velha esquerda", ortodoxa, julgava de forma pejorativa e moralista a prática da "nova esquerda" que se formava. A falta de acuidade em perceber o conteúdo da ambigüidade que une os termos *esquerda* + *festiva* é fatal, pois o discurso crítico produzido por essa nova geração irá constituir-se exatamente sob o signo da ambigüidade. Trata-se de uma esquerda que passará a criticar o discurso reformista e nacionalista do PC, absorvendo informações do processo de guerrilha revolucionária latino-americana e dos movimentos jovens que marcam as inquietações políticas em diversos países do ocidente e do leste na segunda metade dos anos 60.

Ainda sobre o *Opinião* — que pode ser visto como um show de transição, pois se ainda preserva os principais traços do populismo imediatamente anterior, já mostra, por outro lado, uma cautelosa incerteza e uma incipiente ambigüidade. A colocação em cena de dois cantores representando o "povo" ao lado de uma "menina de Copacabana" (João do Vale, Zé Kéti e Nara Leão) é reveladora. Impossibilitado de acontecer politicamente, o contato artista de classe média/povo passa a realizar-se em espetáculo. Mas essa representação — que é a representação mesma do lugar do intelectual ao lado do povo — já começa a ser questionada e passa a ser vista como *incerta,* como *incerto* era o momento:

VOZ — Nara, você é bossa nova. Tem voz de Copacabana, jeito de Copacabana.
NARA — Eu me viro (...)
VOZ — Nara.
NARA — Que é?
VOZ — O dinheiro do disco você vai distribuir entre os pobres, é?
NL — Ah, não me picota a paciência.

VOZ — Você pensa que música é Cruz Vermelha, é?
NL — Não. Música é pra cantar. Cantar o que a gente acha que deve cantar. Com jeito que tiver, com a letra que for. Aquilo que a gente sabe,canta.
VOZ — Você não sente nada disso, Nara, deixa de frescura. Você tem uma mesa de cabeceira de mármore que custou 180 contos, Nara. Você já viu um lavrador, Nara?
NL — Não. Mas todo dia vejo gente que vive à custa dele.
VOZ — Manera, Nara, manera.
NL — Me deixa sossegada.
VOZ — Não vai dar certo, Nara. Você vai perder o público de Copacabana, lavrador não vai entender. Nara, por favor, ninguém mais seu amigo e...

Nesse instante a voz é interrompida por Nara, que canta a *Marcha da Quarta-Feira de Cinzas* de Vinicius de Moraes e Carlos Lira ("E no entanto é preciso cantar / Mais que nunca é preciso cantar / É preciso cantar e alegrar a cidade / A tristeza que a gente tem / Qualquer dia vai se acabar..."). É importante observar que a letra da marcha se referia originalmente ao fim do carnaval. Entretanto sua inserção num momento oportuno da peça a investe de um sentido político que lhe dá nova conotação, sem esvaziá-la em seu sentido original. Esse procedimento, que poderia ser interpretado de um ponto de vista simplista apenas como um artifício esperto na relação com uma possível censura, revela-se, mais que isso, como novo princípio constitutivo de uma dicção mais relativizada e, portanto, mais crítica. Uma certa desconfiança se instala de maneira definitiva e progressiva em relação aos discursos fechados e simbólicos das Certezas, Verdades e Palavras de Ordem.

Show *Opinião*: dado novo: alegria, euforia, festa. No entanto a articulação entre as partes do show não deixa cair o sentido didáti-

co: no que a alegria ameaça tomar conta, no que o envolvimento festivo ganha pé, estabelece-se rapidamente um corte para a explicação, a diluição objetiva, o empenho didático. De uma maneira geral, o movimento é oscilante: soltar o elemento novo (a alegria) e prendê-lo em seguida (a lição).

Lembro-me de ter assistido várias vezes ao show, de pé, arrepiada de emoção cívica. Era um rito coletivo, um programa festivo, uma ação entre amigos. A platéia fechava com o palco. Um encontro ritual, todos em "casa", sintonizados secretamente no fracasso de 64, vivido como um incidente passageiro, um erro informulado e corrigível, uma falência ocasional cuja consciência o rito superava.

Teria sido possível à literatura ritualizar-se a tal ponto e produzir tais efeitos? Nesse exato momento, em que a práxis cultural empenha-se basicamente na mobilização de um público, a literatura como tal evidencia uma falha tática e permite uma evasão de valores novos para outras linguagens.

Essa evasão não nos leva, todavia, à conclusão de que a literatura estará se exercendo em outros canais. Não se trata de afirmar, por exemplo, que a poesia vai se fazer na música popular ou no cinema, mas sim de perceber como esse desvio a que nos referimos canaliza para outras linguagens um debate propriamente literário, muitas vezes transposto pela própria formação (literária) dos autores.

É assim que no Cinema Novo a palavra passa a ser alvo de uma importante e sugestiva valorização. Em Glauber Rocha — cineasta principal do novo grupo — a tematização da crise da palavra enquanto práxis política vai sendo privilegiada progressivamente até tornar-se a questão central de *Terra em transe:* fazendo uma crítica explosiva ao populismo, às alianças de classe e aos próprios artistas de esquerda, o filme discute a problemática da eficácia revolucionária da palavra. Nele, a palavra poética é confrontada diretamente com a palavra política, revelando, num primeiro momento, o limite e a impotência de ambas e constituindo, a seguir, um relato de

como a palavra impotente pode ser transcendida ainda que virtualmente. No personagem Paulo Martins, poeta, a palavra política o faz porta-voz de seus líderes e a palavra poética assume uma função crítica e de comentário. Uma critica a outra e diante do real ambas alternam-se como privilegiadas. Revendo sua vida, no momento da morte, Paulo Martins diz que "a poesia e a política são demais para um só homem".

Além de em Glauber Rocha, essa contradição aparece valorizada em filmes como *O bravo guerreiro,* de Gustavo Dahl, e *O desafio,* de Paulo César Sarraceni. Além desses casos específicos, onde a palavra é tematizada como questão central, o compromisso com a literatura atravessa toda a primeira fase do Cinema Novo, quer no grande número de adaptações de obras literárias, quer pela opção por uma dicção poética e até mesmo épica na maior parte de seus filmes.

Na música popular, por sua vez, os compositores jovens revelados nos festivais promovidos pela TV passam a marcar uma nova expectativa em relação à letra da canção popular. A letra passa a exigir um certo *status* literário, um estatuto de qualidade que se contrapõe à inexpressividade da poesia do momento. Um exemplo significativo desse nível de qualidade literária pode ser visto na obra de Chico Buarque de Hollanda, cuja complexidade metafórica na elaboração de suas letras revela-se muito próxima daquilo que costumamos chamar de técnica literária.

Isso não significa que a nova poesia passe a ser a letra da música popular, mas indica que a produção poética propriamente dita, enquanto manifestação jovem e eufórica, ainda se expressava numa linguagem insatisfatória e superada.

Não há dúvida, entretanto, que os jovens compositores, de formação universitária, irão lançar mão de artifícios poéticos na construção de suas letras, através do uso do fragmento e da alegoria, da intertextualidade e da própria referência à tradição literária

brasileira. Nesse sentido, a dimensão poética da música popular deixa de estar no uso do "lirismo", ou de se fazer segundo os padrões da poesia popular, para assumir uma dicção culta.

Essa tendência que já aparecia nos festivais, em compositores como Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil etc., irá explodir com o Tropicalismo, no ano de 67 a 68 (adotamos a periodização "oficial" do movimento, segundo declaração de seus participantes), junto a uma crítica vigorosa em relação ao discurso populista ainda residual na maior parte das produções culturais do período.

O engajamento experimentalista

A outra forma de engajamento que marca o período diz respeito à atuação das vanguardas. Desde meados dos anos 50, a partir da eclosão do movimento concretista, vêm-se consolidando propostas de maior rigor formal, de adequação (e mesmo superação) da palavra às técnicas de comunicação próprias às sociedades urbano-industriais e a reivindicação da modernidade no centro do discurso poético. Hoje me parece que talvez tenha sido exatamente do casamento entre o CPC e as vanguardas, que sugere uma aparente incompatibilidade de gênios, que a produção cultural brasileira pôde aprofundar suas questões mais graves. Supostos adversários, o experimentalismo formal e as propostas da arte popular revolucionária criam uma forte tensão que alimenta e percorre tanto a produção cultural do período quanto a das tendências mais recentes.

Ainda que guardando sérias diferenças em relação à orientação cepecista, ambos atualizam e participam de um mesmo debate: há também nas vanguardas a crença nos aspectos revolucionários da palavra poética, a integração aos debates a respeito de projetos de tomada do sistema e a militância política de seus participantes, cuja

história de vida, em muitos casos, se submetida a um exame, revelaria uma atuação próxima às organizações de esquerda, às quais muitas vezes estiveram integrados; eram pessoas que assumiam socialmente um discurso militante e que, em diversos momentos, foram vítimas da repressão policial.

A respeito do movimento concretista, em 1959, dizia Décio Pignatari no prefácio a *Fluxograma* de Jorge Medauar:

> Um operário que trabalha uma peça ao torno não escreve nela o seu nome ou a sua revolta. A lucidez racional da máquina lhe ensina a perceber a irracionalidade básica das relações de produção capitalistas: constrói superluxuosos aviões e sabe que nunca poderá voar neles. E sabe também que só poderá acabar com as injustiças sociais através de idéias e ações claras e conjugadas.

Mais uma vez o intelectual quer estar *ao lado* do proletariado e se outorga o direito de falar em nome dos interesses das classes populares. Se a *intelligentzia* reformista e populista dizia a necessidade de uma revolução nacional e democrática para libertar o "povo", seus contemporâneos de vanguarda distinguem nesse povo o operário. Essa distinção, se é conceitualmente mais apurada — pois não incorre na dissimulação das contradições e diferenças de classe como ocorre no uso indiscriminado da expressão *povo* —, não deixa, contudo, de ser perigosa: o operário é visto como a expressão mais moderna das sociedades industriais, dele depende e a ele está ligado o que pode haver de novo, o que pode haver de transformação. E é em nome desse operário moderno, consciente de sua situação na sociedade capitalista, que a vanguarda concretista tenta justificar a pertinência de sua produção:

> O operário quer um poema racional, que lhe ensine a pensar como a máquina lhe ensina — e se gosta de rosas há de preferi-las reais, que as alegóricas já estão felizmente mortas em sua sensibilidade positiva.

O poema é comparado à máquina, sua realidade deve ser a do operário, a realidade do contato com a técnica, do contato com a ferramenta mecânica, moderna, industrial. Não há lugar para rosas alegóricas, a racionalidade e a precisão são imperativos.

> Portanto, aos poetas, que calem suas lamúrias pessoais ou demagógicas e tratem de escrever poemas à altura dos novos tempos, à altura dos objetos industriais racionalmente planejados e produzidos.

Para o poema racional da vanguarda a tematização de problemas pessoais está interditada; tais problemas devem ser resolvidos "na prática", pois o operário não está disposto a ouvir do poeta

> ... choramingas cômodas e parasitárias, emitidas de dentro de um apartamento duplex da casca do ovo de seu desnascimento.

O concretismo — segundo o *Plano-piloto para poesia concreta* (1958) — pretende então falar a linguagem de um novo tempo. Diante do horizonte técnico da sociedade industrial, dos novos padrões da comunicação não-verbal, da linguagem publicitária, do *out-door,* do cartaz, o poema deve livrar-se da "alienação metafórica", para ser projetado como um

> ... objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas.

O poema/objeto industrial do concretismo pretende comunicar "sua própria estrutura": seu problema é o das funções e relações das palavras, relações que levam em conta uma organização ético-acústica do poema, proporcionando a exploração de uma sintaxe visual onde o conflito forma e fundo, elemento da psicologia gestaltista, passa a ter um papel fundamental e construtivo.

O poema concreto é "objeto útil" e o princípio de utilidade não disfarça também uma preocupação pedagógica:

beba coca cola
babe cola
beba
beba coca
babe cola caco
caco
cola
c l o a c a

Beba, babe, cola, coca, caco — uma desmontagem dos signos da Coca-Cola — e, finalmente, a síntese desses elementos sonoros em cloaca, cujo conteúdo é fossa, coleta de esgoto, latrina, lugar imundo. A interferência desses elementos no espaço branco pretende checar a estrutura visual do anúncio de publicidade tornando negativa sua mensagem e pretendendo assim constituir-se em crítica suficiente ao processo de consumo. Uma espécie de propaganda industrial corrosiva. Entretanto, a estetização mesma do poema que se quer técnico, limpo e qualificado como a própria linguagem do sistema o reverte em objeto de consumo.

forma
reforma
disforma
transforma
conforma
informa
forma

"Um poema didático?" pergunta Haroldo de Campos e ele mesmo responde:

> poderia ser entendido assim, caso se pensasse numa didática em ação ou de ações.[9]

A intenção didática do concretismo passa a ser mais evidente a partir do início da década de 60, quando a preocupação da van-

guarda com o engajamento político passa a ser explícita e de certa forma "exigida" pelo compromisso com a militância no momento. Em junho de 1961, a poesia concreta pretende estar dando o seu salto participante — o "salto da onça".

Mas nem a convivência com o populismo nem o salto participante da vanguarda chegam a provocar alterações significativas; seus princípios estéticos continuam fundamentalmente os mesmos, explicitando-se apenas uma inclinação engajada, política, que de resto já estava presente.

O poema concreto segue exato, preciso, industrialmente projetado. Um poema reluzente, limpo, objeto industrial de padrão internacional: um produto nacional para exportação. E a idéia de que a poesia brasileira estaria capacitada para ingressar, segundo Haroldo de Campos, "numa fase de exportação"[10] é reveladora. Ela se trai quando deixa patente a inadequação do padrão internacional de seus objetos industriais à realidade da demanda cultural do país. Ou seja: o padrão internacional é guiado pela realidade das economias capitalistas centrais, desenvolvidas, modernas. E aqui o mais grave equívoco do concretismo: a crença no subdesenvolvimento como etapa (que estaria sendo superada) para o desenvolvimento. O cálculo político-econômico da vanguarda concretista não percebe o caráter estrutural do subdesenvolvimento no sentido de sua integração ao sistema capitalista internacional. Não consegue, portanto, pensar o subdesenvolvimento como relação. Não se dá conta que a racionalidade desse sistema estabelece uma relação de dependência entre as economias periféricas (subdesenvolvidas) e as centrais (desenvolvidas). Caía então a vanguarda na armadilha desenvolvimentista: a crença de que o país estaria ultrapassando o subdesenvolvimento para ingressar numa nova era de país desenvolvido. A modernização que de fato ocorria — mas para adequar a economia brasileira a uma nova etapa de dependência, marcada pela integração ao capital monopolista — era mal avaliada e mitificada.

Nesse sentido, podemos dizer que a revolução imaginada pela vanguarda concretista era uma ficção. Seu equívoco a colocava numa posição colonizada e colonizadora. Suas declarações de intenção revolucionária caíam por terra em sua práxis cultural que se mostrava completamente integrada às relações de produção do sistema, cujo movimento de modernização e integração a uma nova etapa de dependência o concretismo acompanhava. O poema concreto lançava mão da linguagem do sistema mas mostrava-se incapaz de tocá-lo criticamente.

A utopia desenvolvimentista marcou profundamente a atuação do concretismo. Seu movimento era o de atualizar a modernização, trazer para o processo cultural brasileiro informações dos grandes centros, divulgar alguns de seus principais teóricos, escritores, poetas. Mas ainda que movida por um equívoco — a suposição de que esta informação estaria atuando para uma atualização do desenvolvimento, para a formação de um ambiente cultural adequado à realidade de um país prestes a tornar-se desenvolvido —, a ação da vanguarda concretista foi de fundamental importância para o debate cultural brasileiro. O concretismo, como preocupação e produção teórica, abriu um espaço de discussão inédito, interditado, inclusive, pelo populismo. A atuação didático-informativa na imprensa — *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil,* página "Invenção" do *Correio Paulistano* e *Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo* — permitia o acesso dos produtores de cultura a autores da importância de Ezra Pound, Cummings, Joyce, Mallarmé, enfim, de todo *paideuma* (nome para o alcance de autores que informa o movimento). Lembro-me de ter lido, relido e fichado o *Suplemento Dominical* dessa época com o mesmo entusiasmo com que participaria, mais tarde, do ritual das passeatas. A novidade que me oferecia o concretismo e a sua exigência de maior rigor estimulavam minha reflexão teórica e me levavam a ministrar, na Universidade, vários cursos sobre as vanguardas profundamente identificada com suas

propostas, paideumas e inovações. Fui uma fã ferrenha do concretismo com a mesma força estranha que, mais tarde, me levou a rejeitá-lo. Quando menciono um exemplo pessoal, faço-o consciente de que ele é um sintoma expressivo de um debate e de uma adesão mais geral no quadro de produtores da cultura daquele momento. Sem dúvida, a atuação da vanguarda concretista instalou definitivamente a necessidade de pensar não só a modernidade, mas também as relações do processo cultural brasileiro com a informação cultural estrangeira. Definitivamente, instalou-se um debate que vai desenvolver-se, de várias formas, até nossos dias: a questão mesma da modernidade. Isso apesar de a resposta da vanguarda para o problema que lançava ter sido fundamentalmente equivocada. O reconhecimento da importância da discussão que o concretismo desencadeia parece-me hoje particularmente pertinente, num momento em que, ao se perceber uma correspondência ideológica entre a vanguarda e o desenvolvimento, se faz vista grossa para suas contribuições e se taxa, *in totum,* sua atuação como equivocada, alienante, colonizadora, estéril etc. É importante lembrar que a valorização dos meios de comunicação de massa, a necessidade de ser moderno, a utilização de elementos nacionais e estrangeiros que marcam o Tropicalismo, já consciente do processo de dependência cultural, retomam o debate a partir do equívoco mesmo do concretismo, mas não desprezam sua informação.

Além do concretismo, dois outros movimentos de vanguarda participam do debate que marca o período: o poema-práxis e o poema-processo. Unem os três uma mesma inclinação revolucionária. Guardam, todavia, diferenças quanto aos caminhos que a poesia deve tomar para alcançar essa eficácia.

O engajamento da vanguarda práxis é declarado já em seu primeiro documento teórico e crítico, o *Manifesto Didático,* publicado como prefácio do livro *Lavra lavra* de Mário Chamie, em

1962, no texto "Poema-Práxis" (manifesto didático) e posfácio do livro *Lavra lavra.*

> Os grupos se socializam, os povos se socializam; a história caminha para um coletivismo total. Nessa coletivização, o indivíduo, como tal, conta cada vez menos e, enquanto integrante de uma sociedade, conta cada vez mais.
>
> ....
>
> O indivíduo passa a ser a consciência dele. Não fosse assim, a coletividade seria um código exterior de obrigações e deveres, onde o indivíduo seria o mito de si mesmo em luta com o mito da abstração social.
>
> ....
>
> Paralelamente, o autor, como indivíduo, quanto mais integrado na coletividade de leitores (reais ou virtuais) tanto mais se integra na consciência de leitura. A literatura práxis se estabelecerá, em definitivo, como *fazer histórico,* quando intelectuais e povo forem leitores de uma mesma linguagem.

Mas enquanto não se pode estabelecer definitivamente como fazer histórico, o poema-práxis — uma expressão da literatura-práxis — abre alternativas. É nesse sentido o empenho em revelar as contradições de setores da realidade social ou do que chama de "áreas de levantamento". Como dizia Mário Chamie em 1966,

> Se a questão era estar dentro dos acontecimentos e exteriorizar em textos a dinâmica de suas contradições, só nos restava pôr em prática essa proposta. Foi o que fizemos e fazemos.

Para o escritor-práxis, não há tema. O poema deve ser trabalhado a partir de áreas, a partir de setores da realidade, fatos emocionais ou sociais. Optando por uma área, o poeta deve proceder a uma espécie de inventário ou levantamento dos "elementos sensí-

veis que lhe conferem realidade e existência". Como explica Chamie, esses elementos são primordialmente

> ... o vocabulário da área (não o ensejado pela subjetividade dominadora do autor); as sintaxes que a manipulação desse vocabulário engendra; a semântica implícita em toda sintaxe organizada; a pragmática que daí decorre, de vez que, na mesma medida em que o autor partiu da área do seu vocabulário para chegar a um texto, o leitor pode praticar o mesmo processamento a partir do texto (agora uma nova área) e redimensionar o trabalho, promovendo outros níveis significativos de comunicação.

Obedecendo a esse processamento, o poema-práxis pretende ser um produto que produz, adequado a uma arte vista como "objeto e argumento de uso", um "instrumento que constrói", "útil dentro e fora da literatura". Como projeto de totalização — "a única totalização válida e não alienada da consciência poética contemporânea" — ele recusa a história da literatura, embora admita que dela faça parte por uma "fatalidade cronológica". A vanguarda práxis espera que no futuro, com as transformações revolucionárias da sociedade, a literatura-práxis instale-se definitivamente, "abolindo a história da literatura escrita e de autores". De posse dessa recusa à tradição literária discursiva e de autor, a vanguarda práxis desenvolve uma severa crítica ao concretismo. Segundo o *Manifesto Didático,* os concretistas estariam presos ao "mito literário", numa opção — a mesma que marca historicamente a atuação das vanguardas — pela constituição em equipe, em escola literária. Nesse sentido o concretismo estaria incorrendo numa "alienação do autor", quer pela

> compensação feminina e onívora da pesquisa que produz mais experiências de comprovação (objetos pesquisados) do que obras;

quer pelo "ritual da bibliografia", o "ritual do autor pelo autor", de que o *paideuma* concretista seria uma expressão evidente.

Ainda em relação ao concretismo, a vanguarda práxis rejeita sua intervenção que privilegia a área de consumo, onde o poema — ainda que procurando fazê-lo criticamente — acaba reproduzindo-se como objeto industrial ou "propaganda", repetindo um efeito de consumo. O poema-práxis opta, então — e o faz enquanto opção política —, por abandonar o trabalho na área de consumo, que considera apenas um efeito, em favor de "áreas de levantamento" ligadas ao modo e às relações de produção, cujas contradições, essas sim, deveriam ser superadas. É dessa forma que os poemas passam a atuar na área ligada à situação do homem do campo (e, num segundo momento, na área da produção industrial):

Cava,
então descansa.
Enxada; fio de corte corre o braço
de cima
e marca: mês, mês de sonda.
Cava.

Joga,
então não pensa.
Semente; grão de poda larga a palma
de lado
a seca: rês, rês de malha.
Cava.

Calca
e não relembra.
Demência; mão de louco planta o vau
de perto
e talha; três, três de paus.
Cova.

Molha.
Adubo; pó de estéreo mancha o rego
de longe
a forma; nó, nó de resmo.
Joga.

Troca,
então condena.
Contrato; quê de paga perde o ganho
de hora
e troça: mais, mais de ano
Calca.

Cova,
e não se espanta.
Plantio; fé e safra sofre o homem
de morte
e morre: rês, rés de fome
Cava.

Diz Chamie:

> Como se pode observar, 'cava' é uma intensidade significativa que no contexto do poema limita-se a si mesma; ela é condição imperativa do plantio; ao seu redor nada mais deve existir e a sua posição no espaço é central, a semelhança de 'Cova' — sua imanência explícita.

A estrutura geométrica exterior do poema é determinada pela prolação de cada intensidade significativa, seguindo "um jogo de forças centrípetas e centrífugas" que contrai ou estende a fisionomia de cada campo de defesa. Organizando o vocabulário da área de levantamento, fornecendo-lhe uma sintaxe e uma semântica, o poema-práxis pretende estar colocando, em seu "espaço em preto", as contradições mesmas do modo e das relações de produção. O

poema é como se fosse sua área, que transparece como tal, sem a intervenção da subjetividade do poeta. Todavia, as contradições se não são resolvidas no poema aparecem negativamente comentadas pelo autor que intervém com indicações que lembram, de certa forma, um impulso didático: "e morre rês, rés de fome" é a conclusão que denuncia a miséria, a vida "em vão" do lavrador submetido às relações de produção do sistema. Ainda que anunciando fortes diferenças, pode-se notar, nesse impulso, uma certa semelhança com o movimento do poema concretista em que o elemento "cloaca" aparecia para comentar negativamente o *slogan* "beba coca-cola". Há em ambos uma certa inclinação pedagógica, uma intenção de denúncia própria da atitude engajada. Por outro lado, a crença de que no poema a situação do homem do campo, submetido às relações de produção capitalistas, transparece em sua realidade traz à cena um outro procedimento comum às vanguardas, seja a práxis ou a concretista. Tal procedimento diz respeito a uma suposta onipotência da palavra que, superinvestida, é tomada como capaz de dizer o real "como ele é" e de se fazer instrumento de transformação desse real. Essa crença no poder e na onipotência da palavra, quando levada a extremos, termina — por revelar-se em impotência — provocando a chamada "crise das vanguardas", que promove violentas cisões e revisões em muitos de seus integrantes.

A propósito, é inevitável a lembrança da curva literária de Ferreira Gullar, o poeta que de maneira mais próxima vive e põe em questão as crises e os impasses do desenvolvimento do debate que procuramos descrever neste trabalho.

Um pouco acima do chão (1949), seu primeiro livro, traz a marca de uma visão idealista do mundo e da poesia. Já em *Luta corporal* (1954) é exatamente o caminho da idealização e da disposição de se deixar "encantar" que vai ser o centro de suas preocupações. O poeta deixa de celebrar as virtualidades da linguagem para pô-las à mostra, num discurso mais lógico e orgânico, pela consciência de

que é necessário agir com precisão. Os últimos poemas de *Luta corporal* já denunciam a crise do discursivo — identificado como ilusão — e o integram no grupo concretista levando-o a um não menos intenso sentimento de impotência:

> Chego outra vez ao silêncio, e agora a uma distância fantástica de toda e qualquer linguagem verbal. Minha necessidade de expressar o que me parecia ser a única realidade poética possível levara-me à destruição de meus próprios meios de expressão e à quase total incomunicabilidade.
>
> A esta altura, cumpre indagar que força me impelira, através de tantas crises e perplexidades, a um silêncio que, de certa altura em diante, eu já não podia deixar de ver como o ponto de chegada de minha aventura.[11]

A reconciliação com a poesia discursiva faz-se com a percepção de que a recusa da linguagem conceitual seria a rejeição mesma de pensar o mundo. E mais ainda, no sentimento da falência da concepção de poesia que coloca o poeta diante da seguinte opção: a obra ou a vida. Escolhendo a obra e a vida, escreve *João Boa Morte* (1962) e *Quem matou Aparecida?* (1962) — vinculados à produção populista e à série *Violão de Rua* — onde o sentido da vida é identificado diretamente com a participação engajada e com a militância política. A crítica dos aspectos esquemáticos e mecânicos da literatura político-didática faz-se em seguida pelo aprofundamento da relação vida e obra na poesia mais subjetiva de *Dentro da noite veloz* (1975) e, finalmente, no *Poema sujo* (1976), um poema extraordinariamente "sujo" pela vida e pela subjetividade que, à sua maneira, integram alguns traços das propostas mais recentes da nova poesia dos 70.

Voltando à história e aos impasses da produção vanguardista no Brasil, é importante perceber o papel que o movimento práxis desempenha no debate que se trava no período. Num momento

em que as tendências de caráter populista, apesar de hegemônicas, já demonstravam sinais de sua ineficácia como opção política e literária e em que o concretismo aparecia como uma alternativa preocupada com a linguagem e a modernidade, mas colada na ideologia desenvolvimentista, o poema-práxis ficou sendo uma terceira opção: uma alternativa para os que não se satisfaziam com o didatismo populista e os que recusavam o "tecnocratismo" da vanguarda concretista. Diz o poeta Armando Freitas Filho:

> Naquele tempo o pessoal que fazia o *Violão de Rua* era um pessoal muito mais velho, Moacir Félix, Geir Campos, etc., e o fato é que eles não davam muita bola pra gente. Achavam que a gente estava errada em termos de linguagem, achavam que a gente tinha que fazer como o Ferreira Gullar fez em *João Boa Morte,* partindo de um formalismo extremo para uma poesia que eu não podia fazer. Eu não sei fazer uma poesia de cordel, tecnicamente eu sei, mas não podia, pois seria adotar uma linguagem pronta, acabada, e abandonar minha própria linguagem que eu a muito custo ia fazendo.[12]

Entre o "formalismo exagerado" e a opção populista, restava para os jovens poetas a *Revista Práxis*, que se mostrava, ao contrário do JB que "só publicava concretismo", receptiva a novas produções. O movimento práxis significava, então, uma opção engajada — com uma avaliação política do momento mais apurada que a do concretismo — e preocupada com a linguagem — ao contrário do populismo que exigia do poeta uma opção por uma linguagem pronta, estática. O movimento práxis tornava-se uma opção possível e desejável. Em termos do debate da época ela passou a representar uma espécie de tentativa de superação dos impasses — a necessidade de contribuir para a revolução brasileira, a preocupação com a linguagem, ou, como diz Mário Chamie, o debate que o movimento propunha

> permitiria a práxis da produção de discursos livres e eqüidistantes de duas limitações históricas: a tradição condicionante e repetitiva e o vanguardismo livresco e laboratorial.[13]

Daí, certamente, a proximidade do próprio Chamie com pessoas ligadas ao Cinema Novo e ao teatro de Arena que, como já vimos, também absorvem criticamente temas do engajamento populista e da preocupação vanguardista com a modernidade. Prossegue Chamie:

> Nessas conclusões estavam os germens de uma mudança e de um acréscimo de discursos para a prática de uma cultura crítica brasileira. Por aí, Diegues (e outros interlocutores que, a essa altura, estavam no circuito, a exemplo de Glauber Rocha) estava delineando os fundamentos do Cinema Novo, pronto para entrar em cena; e eu preparava o terreno para a proposta de uma vanguarda nova. Ao mesmo tempo, o teatro de Guarniere, Boal e outros, ao lado de compositores de música popular brasileira pós-bossa nova, confluíam para esse tipo de reflexão.

De certa forma, esse tipo de abertura, essa vontade de "acréscimo de discursos", conferiu ao movimento práxis uma certa heterogeneidade, onde Chamie aparecia como o unificador e principal teórico do movimento. Essa heterogeneidade acaba por levar o movimento a um processo de perda de organicidade, exatamente quando a situação cultural revela sua crise, ao findar da década de 60. Ainda assim, parece-me que as questões levantadas pela Instauração Práxis não encontraram ainda espaço suficiente, nem mesmo no campo da própria crítica literária, para uma avaliação mais conseqüente dos problemas que, sem dúvida, colocou.

Toma parte ainda nos debates desse período a vanguarda processo. Radicalizando as sugestões visuais e não-discursivas do concretismo, a vanguarda processo parte para uma valorização da

leitura e da construção visual de seus poemas. Para ela — como mostra o texto-manifesto *Processo — leitura do projeto* — "só o consumo é a lógica", "só o reprodutível atende no momento exato às necessidades da comunicação e informação das massas." O poema-processo pretende ser um poema sem poesia: "não há poesia-processo" pois há apenas produto. Como diz seu próprio manifesto, "o poema-processo é uma posição radical dentro da poesia de vanguarda"; e acrescenta: "é preciso espantar pela radicalidade".

Valorizando radicalmente a civilização técnica, o poema-processo acaba por reproduzir tão-somente a técnica e os esquemas de consumo do sistema, com experiências até certo ponto semelhantes às do concretismo, com quem, aliás, não rompeu, mas radicalizou.

Mais do que suas propostas radicais e revolucionárias – a leitura processual, a apropriação e divulgação teórica da linguagem das histórias em quadrinhos — a grande novidade da vanguarda processo diz respeito à intervenção de seus participantes. Realmente "espantaram pela radicalidade". Entre outros feitos (como a produção de poemas comestíveis de vários sabores), num protesto contra a discursividade e a retórica literária, em grande espetáculo público, chegaram a picar Drummond em pedaços — não o poeta, mas seus livros —, nas escadarias do Teatro Municipal num belo dia de verão carioca. Essa saída para as ruas é, contudo, um novo dado em relação ao "gabinetismo" das vanguardas. Realizada dessa forma agressiva, ela correspondia a uma tática de *happening* que estava sendo testada em outros setores da produção cultural do momento e que absorviam as reformulações táticas das esquerdas a nível internacional, agora privilegiando a guerrilha revolucionária. Nesse sentido a vanguarda processo de alguma forma se articula com a atitude mais bem-sucedida nos outros canais, como já foi visto anteriormente, de interferência enquanto atuação e mobilização de público pela via do espetáculo agressivo.

Talvez seja por esse motivo que, apesar de sua menor repercussão em relação ao concretismo e à práxis, ela tenha conhecido a maior permanência na produção jovem atual sob as várias formas do neoprocesso que chega, em alguns momentos, a se situar bem próximo da novíssima poesia marginal.

Ao contrário do que dizem alguns setores da crítica, quando rejeitam a postura das vanguardas como alienada e elitista, hoje posso perceber, ainda que criticando suas contradições fundamentais, a importância do papel que as vanguardas desempenham no sentido da colocação de questões fundamentais para a produção cultural e, em contrapartida, a atualização da crise de uma linguagem. É importante ainda lembrar que o lugar privilegiado que as vanguardas ocupam por mais de uma década na cultura brasileira vai progressivamente perdendo prestígio na medida em que a ideologia desenvolvimentista vai sendo questionada, a partir do entendimento de seu papel e de sua integração ao projeto político-econômico pós-64. Assim sendo, a descrença na significação e na linguagem desenvolvimentista coloca em debate o problema das relações de dependência, acirrado pelo projeto econômico vigente. E é no aprofundamento dessa questão que se empenha a crítica realizada pelo Tropicalismo e seus desdobramentos.

Notas

[1] WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. p. 59.

[2] ADORNO, Theodor. "Sartre e Brecht — Engajamento na literatura". *Cadernos de Opinião,* 1975. (2): 28.

[3] BENJAMIN, Walter. "El autor como productor". In: *Tentativas sobre Brecht.* Madrid, Taurus, 1975. p. 123.

[4] Entrevista com Arnaldo Jabor concedida à autora na Faculdade de Letras da UFRJ em 16/set/1978.

[5] JABOR, Arnaldo. "Debaixo da Terra". *Pasquim,* 4/jan/1972. pp. 12-14.

[6] SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969". In: *O pai de família e outros estudos.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. p. 62.

[7] ROCHA, Glauber. "A Embrafilme não é a grande mãe do cinema brasileiro". *Jornal do Brasil,* 30/out/1978. Caderno B, p. 10.

[8] PONTES, Paulo et alii. *Opinião.* Rio de Janeiro, Val., 1965. p. 7.

[9] CAMPOS, Haroldo de. "Dois novos poemas concretos". In: CAMPOS, Augusto et alii. *Teoria da poesia concreta.* S. Paulo, Duas Cidades, 1975. p. 126.

[10] CAMPOS, Haroldo de. "Contexto de uma vanguarda". In: CAMPOS, Augusto et alii. *Teoria da poesia concreta.* S. Paulo, Duas Cidades, 1975. p. 153.

[11] GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão.* Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1965. p. 123.

[12] Entrevista com Armando Freitas Filho concedida à autora na Faculdade de Letras da UFRJ, em 9/mai/1977.

[13] Entrevista com Mário Chamie concedida à autora na Faculdade de Letras da UFRJ em 16/abr/1977.

CAPÍTULO 2

O susto tropicalista na virada da década

Em 1965, Caetano Veloso dizia sobre o processo cultural brasileiro:

> Qualquer um pode ver claro que os problemas culturais do Brasil estão bem longe de serem resolvidos. Depois da euforia desenvolvimentista (quando todos os mitos do nacionalismo nos habitaram) e das esperanças reformistas (quando chegamos a acreditar que realizaríamos a libertação do Brasil na calma e na paz), vemo-nos acamados numa viela: fala por nós, no mundo, um país que escolheu ser dominado e, ao mesmo tempo, arauto-guardião-mor da dominação da América Latina.[14]

É nesse clima que um novo grupo de jovens artistas começa a expressar sua inquietação. Desconfiando dos mitos nacionalistas e do discurso militante do populismo, percebendo os impasses do processo cultural brasileiro e recebendo informações dos movimentos culturais e políticos da juventude que explodiam nos EUA e na Europa — os *hippies,* o cinema de Godard, os Beatles, a canção de Bob Dylan —, esse grupo passa a desempenhar um papel fundamental não só para a música popular, mas também para toda a produção cultural da época, com conseqüências que vêm até nossos dias.

Em 1967, *Alegria, alegria,* de Caetano Veloso, causa intensa polêmica. Apresentada no III Festival da Música Popular Brasileira, a letra da marchinha, que foi acompanhada a toque de guitarra elétrica por um conjunto de iê-iê-iê, é construída em fragmentos. Como diz Augusto de Campos, "uma 'letra-câmara-na-mão', colhendo a realidade casual",[15] a realidade urbano-industrial, da modernização brasileira:

Caminhando contra o vento
sem lenço, sem documento
no sol de quase dezembro
eu vou.
O sol se reparte em crimes
espaçonaves, guerrilhas
em Cardinales bonitas
eu vou.
Em caras de presidentes
em grandes beijos de amor
em dentes, pernas, bandeiras
bomba e Brigitte Bardot.
O sol nas bancas de revista
me enche de alegria e preguiça
quem lê tanta notícia?
Eu vou
por entre fotos e nomes
os olhos cheios de cores
o peito cheio de amores vãos.
Eu vou
Por que não? Por que não?
Ela pensa em casamento
e eu nunca mais fui à escola.
Sem lenço, sem documento
eu vou.

Eu tomo uma coca-cola
ela pensa em casamento
uma canção me consola
eu vou.
Por entre fotos e nomes
sem livros e sem fuzil
sem fome, sem telefone
no coração do Brasil.
Ela nem sabe, até pensei
em cantar na televisão
o sol é tão bonito
eu vou.
Sem lenço, sem documento
nada no bolso ou nas mãos
eu quero seguir vivendo
amor.
Eu vou.
Por que não? Por que não?

Aqui já estão presentes alguns dos principais traços que irão marcar o Tropicalismo: a crítica à *intelligentzia* de esquerda ("por entre fotos e nomes/ sem livros e sem fuzil/ sem fome, sem telefone/ no coração do Brasil") e o namoro com os canais de massa ("ela nem sabe, até pensei/ em cantar na televisão").

Cabelos longos, roupas coloridas, atitudes inesperadas, a crítica política dos jovens baianos passa a ter uma dimensão de recusa de padrões de bom comportamento, seja ele cênico ou existencial. "Quando estourou o Tropicalismo os estudantes de esquerda reagiam contra a gente e o poder também. Eu rebolava e os pais de família chiavam", lembra Caetano num Especial da Rádio Jornal do Brasil em novembro de 78.

Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada do poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a

construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise. Ao contrário do discurso das esquerdas, para ele "não há proposta, nem promessa, nem proveta, nem procela".

A preocupação com a atualização de uma linguagem "do nosso tempo", já presente no concretismo, passa, a partir do Tropicalismo, a ser aprofundada e relacionada a uma opção existencial. O fragmento, o mundo espedaçado e a descontinuidade marcam definitivamente a produção cultural e a experiência de vida tanto dos integrantes do movimento tropicalista, quanto daqueles que nos anos imediatamente seguintes aprofundam essa tendência, num momento que, por conveniência expositiva, chamaremos de pós-Tropicalismo (fins dos anos 60, princípios dos anos 70). Nessa passagem do Tropicalismo para seu desdobramento imediato, poderemos perceber a consolidação de uma atitude que irá mostrar, estética e existencialmente, a incorporação de elementos fundamentais da modernidade, elementos esses já identificados por diversos teóricos e críticos desde a primeira metade do século. É evidente que esses elementos não surgem pela primeira vez no Tropicalismo. Os traços da modernidade podem ser definidos com clareza no movimento modernista de 22 e identificados como índices não só em seus antecedentes imediatos, como é o caso do Simbolismo, mas ainda, num recuo mais ousado, desde Gregório de Mattos. Não me iludo, portanto, quanto à novidade desses traços. Todavia, interessa-me reexaminar o assunto, na medida em que nesse momento o debate da modernidade estará presente de forma marcante.

Por exemplo, os melhores momentos da crítica mobilizada pela obra de Baudelaire são sempre aqueles que conseguem dar o salto no sentido da percepção do que seria a questão da modernidade ou mesmo a do herói moderno. Para Walter Benjamin[16] este seria aquele que tem como pano de fundo a população da cidade grande, aquele que espera os milagres que o mundo parece lhe dar direito e traz

um longo olhar carregado de tristeza. Para este quadro, Baudelaire legenda: modernidade. E para vivê-la, é necessário heroísmo. Pois os obstáculos que a modernidade opõe ao élan produtivo natural do indivíduo encontram-se em desproporção com as forças deste herói. A modernidade parece estar sob o signo do suicídio. Um suicídio que não é mais renúncia, mas paixão heróica. A outra face da modernidade seria aquela na qual os "poetas oficiais" empenham-se: as vitórias e o heroísmo político. Entretanto na modernidade, tal como é expressa em Baudelaire, esse heroísmo passa a ser experimentado fundamentalmente nos episódios cotidianos das grandes cidades, nas situações vivenciais das milhares de existências desordenadas da vida urbana. Respondendo a essa situação, a poesia da modernidade é identificada por Benjamin como a poesia do *apache.* O apache penetra na imagem do herói: renega as virtudes, a lei e denuncia o contrato social. O apache não é o grande marginal de Balzac, mas depende totalmente da sociedade e da grande cidade. O herói da modernidade seria tão forte, tão cheio de sentido, tão bem construído como os barcos à vela. Mas neste caso o mar alto acena em vão para ele. A modernidade revela-se como fatalidade, onde o herói não está previsto. Ela amarra-o para sempre no porto seguro, abandona-o a uma eterna ociosidade.

Baudelaire não gostou do seu tempo, mas também não pôde isolar-se dele. Sem convicção, assumindo sempre novas personagens, assume os papéis de *flaneur, apache, dandy, tropeiro.* Porque o herói moderno não é herói — é o representante do herói. A modernidade heróica revela-se como tragédia na qual o papel do herói está disponível.

Na mesma direção e ainda sobre a modernidade e sobre Baudelaire, Auerbach[17] observa que seu arquétipo — *"la grande créature"* — é, para o poeta, objeto de desejo desesperado e, ao mesmo tempo, objeto de ridículo.

A realidade transcendente desse arquétipo é o nada, ou algo pior que o nada, porque sua natureza de nada debocha dos que se humilham lutando por procurar sua transcendência. Em Baudelaire, observa Auerbach, o dandismo do poeta e sua pose correspondem à deformação imposta pela referida luta desesperada.

Seus poemas trouxeram para seu tempo um novo estilo poético; a mescla do baixo e do desprezível com o sublime, o uso simbólico do horror realístico, que não tinha precedentes na poesia lírica e nunca havia sido levado a tais extremos em nenhum gênero. Tais combinações exercem uma influência definitiva na poesia posterior. Elas parecem ter-se constituído na expressão da anarquia interior da época e de uma ordem ainda escondida, que estava começando a amanhecer. Tornou-se claro que a personalidade extremada de Baudelaire englobava uma situação e uma necessidade bem mais universais do que as de uma só individualidade.

No plano específico da poesia, Octavio Paz prossegue com a análise da face e da contraface da modernidade. Em *Signos em rotação,* discute como a industrialização, o aparecimento e o desenvolvimento da técnica determinam uma crise dos significados: o mundo perde sua imagem enquanto totalidade. O tempo torna-se descontínuo, o mundo se desfaz em pedaços refletindo-se apenas como ausência ou enquanto coleção de fragmentos heterogêneos, onde o eu também se desagrega. O surgimento da técnica revela-se resultado da negação da imagem do mundo.

A perda dessa imagem e a conseqüente desagregação do eu determinam uma multiplicação de fragmentos onde cada partícula considera-se como um eu único, fechado e obstinado em si mesmo. Aqui, não há mais pluralidade, mas repetição do mesmo, multiplicação do idêntico. Como resultado, o desaparecimento do tu enquanto elemento constitutivo da consciência. A poesia moderna transforma-se, então, em procura do outro, em busca da *outridade.* A tentativa de conversão do eu em tu não pode, todavia, realizar-

se sem que, antes, a imagem do mundo reapareça. Segundo O. Paz, descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento, perceber no uno o outro, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença ao outro. A poesia moderna seria, então, a consciência dessa separação e a tentativa de reunir o que foi separado.

A perda da imagem do mundo enquanto totalidade, referida por O. Paz, já havia sido objeto da aguda reflexão teórica de Walter Benjamin[18] quando define o conceito de alegoria como a chave teórica para a compreensão da modernidade. Ao contrário do símbolo, universal-concreto que exprime uma visão de totalidade, a alegoria, segundo Benjamin, é representação do outro, de vários outros, mas não do todo. Sua alusividade é pluralista, tende à diversidade. No mundo alegórico, o universo concreto aparece então desvalorizado: seus elementos valem uns pelos outros, nada merece uma fisionomia fixa. A alegoria desta forma denuncia uma atitude ambivalente em face da realidade. Podemos dizer nesse sentido que o procedimento alegórico é fundamentalmente crítico: não se prestando à construção de naturezas estáticas, ele mostra uma profunda desconfiança da realidade e da linguagem. A defesa da estética alegórica revela-se polêmica. A perspectiva ortodoxa de G. Lukács[19] critica violentamente a formulação de Benjamin, recusando a representação abstrata do mundo que ela prestigia. Segundo Lukács, o procedimento alegórico tende a negar a realidade imediata, confinando-se numa descrição superficial de alguns de seus aspectos. Faltaria ainda à configuração alegórica a capacidade de apontar para o futuro e essa incapacidade, essa perda do horizonte futuro, acabaria por levá-la a um beco sem saída: a linguagem do desespero, impossibilitada de suprir as necessidades histórico-universais da arte.

A estética alegórica, marca da modernidade, é procedimento que vai ser reativado, de forma marcante, a partir do Tropicalismo,

num momento em que o problema da industrialização e da modernização do país — que vinha sendo o pano de fundo dos debates desde o fim da década de 50 — já estava definitivamente colocado. A análise de Roberto Schwarz do Tropicalismo evidencia o uso da alegoria, neste momento, como o procedimento central das correntes tropicalistas, agora configurando as contradições dessa modernização de país dependente, onde o arcaico e o moderno se chocam, fixando, para o Brasil, a imagem do absurdo. É interessante notar, a respeito do ensaio de Schwarz, a crítica que este autor faz a propósito da percepção tropicalista dessas situações aberrantemente contraditórias que são acirradas com o processo de modernização do capitalismo brasileiro. Segundo Schwarz, para a imagem tropicalista

> ... é essencial que a justaposição de antigo e do novo — seja entre conteúdo e forma, seja no interior do conteúdo — componha um absurdo, esteja em forma de aberração, a que se referem a melancolia e o humor deste estilo.[20]

Limitando-se a obter este efeito, o Tropicalismo estaria tendendo a fixar uma imagem atemporal do Brasil como uma realidade absurda, estática e sem saída.

> Diante de uma imagem tropicalista, diante do disparate aparentemente surrealista que resulta da combinação que descrevemos, o espectador sintonizado lançará mão das frases da moda, que se aplicam: dirá que o Brasil é incrível, é a fossa, é o fim, o Brasil é demais.

Estaria então o Tropicalismo limitado ao registro ou ao inventário de um Brasil contraditório, provocando uma imagem que

> ... encerra o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis e sugere que são nosso destino, razão pela qual não cansamos de olhá-la.

A restrição que a crítica de Schwarz faz ao Tropicalismo diz respeito, portanto, a sua incapacidade de sugerir que as aberrações e os contrastes do capitalismo brasileiro são historicamente determinados e superáveis. Faltaria ao Tropicalismo a indicação dessa superação. Com um humor sutilmente dialético, Caetano Veloso responde ao já clássico ensaio sobre o Tropicalismo em seu disco *Muito:*

Absurdo,
O Brasil pode ser um absurdo
Até aí tudo bem, nada mal...
Pode ser um absurdo
Mas ele não é surdo
O Brasil tem um ouvido musical
Que não é normal...

Note-se que o ensaio de Schwarz, ainda que informado explicitamente pelo conceito benjaminiano de alegoria, resulta muito próximo da crítica de Lukács a esse conceito no sentido da exigência da perspectiva finalista para a obra de arte. E é esse discurso teórico que está precisamente sendo checado pelo Tropicalismo que, como vimos, atualiza uma crise que é em muito a crise da linguagem imediatamente informada pelo marxismo e em muito a crise de uma perspectiva de Futuro. E a desconfiança do Tropicalismo em relação ao discurso teórico da esquerda não diz respeito apenas ao populismo reformista. Ou seja: a atitude tropicalista, embora seja de descrença a respeito do populismo, não se faz por uma opção mais radical ou menos vulgar *dentro* dos pressupostos marxistas-leninistas. Dizia Caetano aos estudantes de esquerda que vaiaram sua apresentação da música *É proibido proibir* que eles eram tão fascistas como as pessoas que invadiram o teatro onde se apresentava a peça *Roda viva* para bater nos atores; que estavam policiando a música brasileira, que não estavam entendendo nada e que se fos-

sem em política como mostravam ser em estética estaríamos "fritos": "é essa a juventude que quer tomar o poder...". O problema do Tropicalismo não é então saber se a revolução brasileira deve ser socialista-proletária, nacional-popular ou burguesa. Sua descrença é exatamente em relação à idéia de tomada de poder, a noção de revolução marxista-leninista que já estava dando provas, na prática, de um autoritarismo e de uma burocratização nada atraentes. Recusava, portanto, o Tropicalismo, a esperança no Futuro prometido como redentor. "Eles só falam no dia de amanhã / só vivem o que dizem / o dia de amanhã". O Tropicalismo começa a sugerir uma preocupação com o *aqui e agora,* começa a pensar a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento, rompendo com o tom grave e a falta de flexibilidade da prática política vigente. Será inclusive por esse aspecto da crítica comportamental, pelo deboche diante das atitudes "bem comportadas", que Caetano e Gilberto Gil acabarão exilados pelo regime militar. Faltou ao excelente ensaio de Schwarz uma percepção mais global, capaz de dar conta dos efeitos críticos do Tropicalismo entendido como uma nova linguagem crítica, especialmente no sentido da subversão de valores e padrões de comportamento. O que leva José Celso a declarar:

> Sobre a tropicália o Roberto Schwarz faz um artigo mitificado e sagrado que não consegue entender bem o que estava se passando, porque ali estava sendo falada uma linguagem de corpo que fica difícil de ser percebida dentro da cabeça do marxismo tradicional.[21]

"Estávamos no Eros e na esquerda", fala Zé Celso. As preocupações com o corpo, o erotismo, a subversão de valores e comportamentos apareciam como demonstração da insatisfação com um momento onde a permanência do regime de restrição promovia a inquietação, a dúvida e a crise da intelectualidade. O circuito fechado e viciado em que a classe média informada juntava-se para

falar do "povo" não produzia mais efeito. Era preciso pensar a própria contradição das pessoas informadas, dos estudantes, dos intelectuais, do público:

> A gente falava também da pequena burguesia estudantil e falava das contradições dela, não a privilegiava como aquela classe que era dona da verdade, as pessoas que sabem tudo, que são o centro do Brasil. Ao contrário, a gente é uma parte de um todo com todas as contradições que temos no meio da pirâmide. Estamos aí entre as duas coisas e o nosso teatro era isso, era aquele pé em duas canoas, aquele pé em duas culturas que é a própria coisa do brasileiro, aquele equilíbrio desequilibrado, feito samba. A gente tinha que viver sambando: de repente dá um breque, pensa, olha, continua, manda ver, e o balança mas não cai, o agito permanente saiu daí.

Um *agito,* uma movimentação com o corpo, que começará a ser tomado criticamente em relação à tradição nominalista e "literária" da esquerda tradicional:

> Não é com literatura, não é com letras... Eu acho que ficou uma esquerda literária. Como no caso de *O rei da vela,* na esquerda há um processo de utilização de pessoas ocupando postos de poder que acabam dizendo "não mexam porque estamos aqui". Na verdade isso é uma defesa de posição de poder.

São então esses elementos de crítica sugeridos pelo Tropicalismo que serão intensificados nos anos seguintes, onde as preocupações com a modernidade e a desconfiança em relação à esquerda ortodoxa e à direita são aprofundadas, dando lugar a uma radicalização da crítica comportamental e a um novo tipo de atuação, já presente na tropicália, que privilegia a intervenção múltipla, "guerrilheira", diversificada e de tom anarquista nos canais do sistema.

É por essa época que começa a chegar ao país a informação da contracultura, colocando em debate as preocupações com o uso de

drogas, a psicanálise, o corpo, o rock, os circuitos alternativos, jornais *underground,* discos piratas etc. A informação que ainda há pouco era Pound, Mallarmmé, Joyce etc. — o paideuma concretista — passa a integrar os poetas *beats* norte-americanos dos anos 60 (principalmente Allan Guinsberg e Lawrence Ferlingheth) e autores como McLuhan, Marcuse, Watts, Norman Mailer etc. Também o eixo das viagens internacionais desloca-se para os Estados Unidos, onde Nova Iorque aparece para os intelectuais como o grande centro de informações. Na Europa, Londres passa a ser preferida em relação a Paris. São, Nova Iorque e Londres, os dois templos da contracultura, do rock, da movimentação cultural jovem, os referenciais modernos de uma nova atitude que se configurava.

Os principais veículos de divulgação dessa nova informação surgem com os primeiros jornais de uma "imprensa alternativa" — *Pasquim, Flor do Mal, Bondinho, A Pomba* e outros —, que procuram romper com os princípios da prática jornalística estabelecidos pela grande imprensa. São jornais que deixam de buscar o tom "objetivo" e a suposta neutralidade da linguagem da imprensa tradicional em favor de um discurso que não dissimula sua parcialidade e leva em conta abertamente a impressão e a subjetividade. O *Pasquim,* por exemplo, inaugura no Brasil a moda de entrevistas longas e sem pauta, onde entrevistadores e entrevistados conversam sobre diversos assuntos e têm a transcrição do "papo" publicada sem *copy-desk.* É ainda no *Pasquim* que a informação da contracultura vai encontrar talvez a sua mais importante "tribuna", na página *Underground* produzida por Luiz Carlos Maciel, cuja atuação no período pós-tropicalista é fundamental. Acompanhando os debates do processo cultural desde o período "cepecista", ele utiliza sua formação marxista e existencialista criticada pelos elementos da contracultura, de que se torna o principal divulgador. Sua página no *Pasquim* reflete e dá o clima dos debates, onde o materialismo dialético aparece ao lado das drogas, da psicanálise, do rock, das novidades nova-

iorquinas e do desbunde tropical. Um exemplo divertido da situação de "guru" desempenhada por Maciel pode ser encontrado num artigo publicado no *Pasquim* no verão de 69, onde ele faz recomendações aos interessados sobre o tipo de comportamento "por dentro" a ser adotado nas rodas intelectuais que freqüentam a praia de Ipanema:

....

2) Se a conversa for sobre psicanálise, pode ser contra, sem medo. No dia seguinte você conta ao seu analista e ele próprio saberá compreender. Ele é tão bacana, não é? Diga, portanto, que a psicanálise é uma invenção do século passado, que não tem mais sentido no mundo de hoje. Quando lhe perguntarem por uma alternativa válida — perdão, eu disse "válida"? Quis dizer: "uma alternativa", sem adjetivos —, responda com simplicidade que são as drogas alucinógenas.

....

3) É muito importante que você fale sobre drogas com absoluta displicência.

....

Você deve referir-se à maconha, principalmente, como se fosse coca-cola, tratando-a carinhosamente por "fumo", para revelar o seu grau de intimidade.

....

6) Lembre que ser a favor do Teatro de Agressão não é mais tão pra frente assim.

....

Prefira filosofar sobre a inutilidade histórica do teatro. Condene o cinema à mesma sina. Diga até que Godard já acabou e que a única coisa que existe é o *underground*.[22]

A contracultura, o desbunde, o rock, o *underground,* as drogas e mesmo a psicanálise passam a incentivar uma recusa acentuada pelo projeto do período anterior. É nessa época que um progressivo desinteresse pela política começa a se delinear.

A esse respeito, é muito interessante o trabalho de Gilberto Velho sobre tóxicos e hierarquia, defendido na USP como tese de doutoramento em antropologia.[23] Definindo dois grupos para a pesquisa, os Nobres — intelectuais — e os Anjos — surfistas —, Gilberto observa, a respeito do segmento vanguardista-aristocratizante do primeiro grupo, como, a partir de um determinado momento de suas histórias de vida, o engajamento na prática política é substituído pela valorização da "mudança de vida" como tema emergente. Nesse sentido, observa a função "liberadora" dos tóxicos e da psicanálise. O tema da liberdade, da desrepressão, da procura de "autenticidade", nesse grupo, substitui progressivamente os temas diretamente políticos. Ser marxista, no fim de algum tempo, passa a ser visto como um estigma, principalmente se vem acompanhado de alguma preocupação de participação política mais efetiva, constituindo-se em demonstração insofismável de "caretice". É nessa linha que aparece uma noção fundamental — não existe a possibilidade de uma revolução ou transformação sociais sem que haja uma revolução ou transformação individuais. O uso crescente de tóxicos, sem estar em relação mecânica, é paralelo a esse decréscimo da participação política. Entretanto, observa Gilberto, o que vale a pena ser sublinhado é o fato de ambas as situações (o uso de tóxicos e a participação política) estarem desempenhando papéis desviantes, sujeitos à repressão. Por outro lado, é preciso ainda relativizar o que se entende por contestação política. Assim, a dimensão política do comportamento desviante, enquanto expressão de uma divergência em termos de visão de mundo, concretiza-se em determinadas relações com o poder. O que se pode perceber nesse momento é uma mudança de foco nas preocupações, uma

alteração na direção dos interesses, de certa forma, um remapeamento da realidade.

Por outro lado, a realidade dos grandes centros urbanos é valorizada agora em seus aspectos "subterrâneos"; marginal do Harlem, eletricidade e LSD, Rolling Stones e Hell's Angels. A identificação não é mais imediatamente com o "povo" ou o "proletariado revolucionário", mas com as minorias: negros, homossexuais, *freaks,* marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba. A Bahia é descoberta, nesse momento, como o paraíso oficial das minorias: a marca profunda da negritude, dos rituais africanos, da cozinha sensual, do ócio, da mescla do primitivo e do moderno, é associada à disposição libertária do Tropicalismo. É da Bahia agora, a região cultural privilegiada por excelência, que surgem os principais líderes desse movimento: Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Wally Sailormoon, Rogério Duarte, Duda Machado, Antônio Risério e outros. Essa associação da Bahia com a atitude de modernidade do pós-Tropicalismo tem um exemplo expressivo na composição *Triste Bahia,* onde Caetano Veloso faz um arranjo musical do poema do mesmo nome do não menos baiano Gregório de Mattos. A gravação da *Triste Bahia* faz-se em inventário e mosaico, onde o poema musicado sofre a intervenção de canções folclóricas da Bahia, ruídos eletrônicos, vozes superpostas, sons de berimbau e guitarras elétricas, situando na triste e primitiva Bahia a explosão industrial do Brasil moderno.

Do debate pós-tropicalista vão estar participando ainda alguns dos principais integrantes da vanguarda concretista. Já em 68, Haroldo e Augusto de Campos entraram em contato com os compositores baianos, poetas e letristas do movimento tropicalista. Esse contato, que muitos consideram um mero "oportunismo" de uma vanguarda sem saídas, mostrou-se bem mais do que mera apropriação, um contato mutuamente proveitoso, no sentido de troca de informações e de um apoio "pedagógico" por parte dos concretistas,

que assim forneceram elementos teóricos, permitindo aos compositores e poetas pensar sua produção e situá-la frente a outras manifestações e ao próprio processo cultural brasileiro. Reconhecendo-se em diversos temas e diversos princípios da produção tropicalista e pós-tropicalista, tentaram os concretistas, com seu aval, testar um outro circuito e legitimar um debate que tendia a ser isolado ou não levado a sério pela produção oficial e por setores da crítica universitária. Em relação a esse isolamento, alguns dos produtores de cultura do pós-Tropicalismo identificam-se aos concretistas através de uma certa situação de transgressão e, portanto, de marginalidade, estabelecendo-se nesse nível, entre os dois movimentos, uma cumplicidade. Essa atribuição não deixa de ser contraditória, na medida em que a vanguarda, ainda que minoritária e criticada, já havia de há muito conquistado uma posição de poder no campo intelectual, tendo boa parte de seus integrantes próximos às instâncias de legitimação cultural do sistema. A cumplicidade concretismo-Tropicalismo fazia-se, sobretudo, através da opção "moderna", da palavra como ferramenta industrial e da forte oposição à "geléia geral". Assim, o contato com os concretistas era visto pelos mais novos como uma espécie de serviço militar obrigatório, ou seja, uma coisa árdua e talvez mesmo desagradável, mas extremamente proveitosa como formação, exercício ou adestramento. Diz Hélio Oiticica sobre a permanência desse contato:

> Cada vez que eu encontro com o Haroldo, ele revela coisas sobre coisas minhas que para mim funcionam muito. Hoje, é melhor ainda. Em Nova Iorque eu andava com o Haroldo e tudo era o maior barato. Ele descobre e decodifica a cidade muito bem. Essa maneira de decodificar as coisas, os acontecimentos, eu gosto muito porque é um processo inverso mas ao mesmo tempo muito semelhante ao meu.[24]

A valorização da percepção teórica evidencia um traço básico da atitude pós-tropicalista, cuja riqueza vem de uma ambigüidade

básica: a valorização da marginalidade urbana, a liberação erótica, a experiência das drogas, a festa, casam-se, de maneira pouco pacífica, com uma constante atenção em relação a certos referenciais do sistema e da cultura, como o rigor técnico, o domínio da técnica, a preocupação com a competência na realização das obras. A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolonizado são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político.

A integração do rock, agora mais que um gênero musical, é adotada como ritmo de vida, como uma maneira nova de pensar as coisas, a sociedade, o comportamento. É identificado à libertação do corpo e à percepção moderna. Como diz Caetano Veloso no filme *Doces Bárbaros,* "Tudo é rock, rock é a linguagem de nosso tempo". Ou como fala Hélio Oiticica no mesmo depoimento:

> A meu ver só existe rock. Tudo é o ritmo, a música. Eu acho que a música não é *uma* das artes. A música é *a maneira* de você ver o mundo, de você abordá-lo. É a única maneira que eu entendo, e isso diz respeito a toda uma fase de descobertas minhas.

A adoção da significação libertária do rock identificado com a modernidade e a marginalidade serve de encomenda para a crítica pós-tropicalista que visa diretamente o sistema, agredido aqui pela subversão da linguagem e do comportamento. Essa rejeição do sistema e a descrença com a esquerda ocorrem num momento de desilusões com a política, quando os movimentos de massa são novamente derrotados pelo regime militar que decreta o AI-5, concretizando o que se chamou de "segundo golpe". Além da intensificação da repressão policial no país, o quadro internacional sugere

novas desilusões; a invasão da Tcheco-Eslováquia não deixa mais dúvidas quanto ao totalitarismo soviético, a atuação do PCD em maio de 68 mostra-se totalmente reacionária em sua política de alianças com o Estado, Fidel Castro intensifica a repressão e a censura às artes em Cuba etc. A fé no marxismo como ideologia redentora é abalada pelo sentimento de que a única realidade seria o poder. Instala-se a desconfiança em todas as formas de autoritarismo, inclusive os que são exercidos em nome de uma revolução e de um futuro promissor, promovendo a valorização política de práticas tidas como alienadas, secundárias ou pequeno-burguesas. O moralismo comunista é recusado como uma atitude de "salão" que resguarda o corpo, teme as forças revolucionárias do erotismo e evita pensar as próprias contradições. Estremecidas as sólidas e antigas referências, sob o signo da *mudança,* o empenho na procura de uma forma nova de pensar o mundo, a loucura passa a ser vista como uma perspectiva capaz de romper com a lógica racionalizante da direita e da esquerda. E a experiência da loucura não é apenas uma atitude "literária" como foi por tanto tempo na nossa história da literatura. Nesse momento, a partir da radicalização do uso de tóxicos e da exacerbação das experiências sensoriais e emocionais, vimos um sem-número de casos de internamento, desintegrações e até suicídios, bem pouco literários. Essa alta incidência de entradas em hospitais — e isso é sério — é um dos pontos de diferença entre a atitude vanguardista, prudente e "artística", e os pós-tropicalistas que levavam suas opções estéticas para o centro mesmo de suas experiências existenciais. O caso Torquato, um dos líderes desse grupo, certamente mobilizou toda uma geração. Seus textos, reunidos e publicados após sua trágica morte no volume *Últimos dias de Paupéria,* foram por algum tempo lidos como bíblia pelas novas gerações. Tanto a densidade da transcrição de suas vivências de limite quanto a avidez com que o livro foi lido e relido demonstram a força e a presença dos temas da loucura e da morte no momento:

COGITO

eu sou como eu sou
pronome
pessoal intransferível
do homem que iniciei
na medida do impossível

eu sou como eu sou
agora
sem grandes segredos dantes
sem novos secretos dentes
nesta hora

eu sou como eu sou
presente
desferrolhado indecente
feito um pedaço de mim
eu sou como eu sou
vidente
e vivo tranqüilamente
todas as horas do fim

Ou em D'Engenho de Dentro, anotações/diário de T. Neto:

> O dr. Oswaldo não pode fugir nem fingir; mas isso eu comecei a ver, de fato, logo mais quando teremos nossa primeira entrevista. O anonimato me assegura uma segurança incrível; já não preciso mais (pelo menos enquanto estiver aqui) liquidar meu nome e formar nova reputação como vinha fazendo sistematicamente como parte do processo autodestrutivo em que embarquei — e do qual, certamente, jamais me safarei por completo, mas sobre isso, prefiro dar mais tempo ao tempo: eu sou obrigado a acreditar no meu destino (isso é outra conversa que só rogério entenderia), tem um livro chamado: o hospício é deus. eu queria ler esse livro, foi escrito, penso, neste mesmo sanatório, vou pedir a alguém para me conseguir o livro.

Nesse clima de fragmentação, desagregação e contradições, a intervenção cultural do pós-Tropicalismo se faz múltipla e polivalente: os produtores "atacam" em várias frentes, diversificam-se profissionalmente. Os autores intervêm indiferenciadamente em várias áreas da cultura de acordo com os espaços possíveis de serem abertos. A valorização da técnica e do moderno integram-se num sentido anárquico de subversão que namora os meios de comunicação de massa. Ao contrário dos outros artistas, que se constrangem por "cantar na televisão", Caetano Veloso declara, em várias ocasiões, que seu maior desejo é *estar* na TV, e não apenas cantar através dela. Ele quer ocupar e intervir naquilo que chama de "cultura popular de massa". A TV, a novela, as revistas kitch etc. são vistas como cultura, situações no sistema que devem ser mexidas.

Navilouca, a mais importante publicação de conjunto de pós-Tropicalismo, organizada por Torquato Neto e Wally Sailormoon, reúne textos literários de Torquato e Wally, de Rogério Duarte, Duda Machado, Jorge Salomão, Hélio Oiticica, Luciano Figueiredo, Ivan Cardoso, Caetano Veloso e outros, entre poetas, artistas plásticos, músicos e cineastas, reforçando o caráter de multimeios dessa tendência. É importante registrar também que ao lado dos poetas e artistas "típicos" do pós-Tropicalismo estão presentes em *Navilouca* os concretistas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, que embarcam na nave em nome do saber moderno e de artistas como Lygia Clark, por exemplo, que aparentemente pouco se identificariam com os temas do novo grupo mas que, como diz Wally, estavam "transando a mesma loucura", ou seja, recusando as formas acadêmicas e institucionais da racionalidade. De certa forma, a preocupação com a chamada *nova sensibilidade* incentivava um tipo de trabalho coletivo e múltiplo, empenhado fundamentalmente na experimentação radical de linguagens inovadoras

como "estratégia de vida", expressa em *Me segura qu'eu vou dar um troço*:

> Morte às linguagens existentes, morte às linguagens exigentes, experimente livremente. estratégia de vida: mobilidade no eixo rio são paulo bahia. viagens dentro e fora da BR. deixar de confundir minha vida com o fim do mundo.

Era preciso mudar a linguagem e a vida, recusar as relações dadas como prontas, *viajar*, tornar-se *mutante*. Diz Zé Celso em carta aberta a Sábato Magaldi em 1972:

> A mutação é muito difícil, de uma consciência aprisionada e aprisionadora, ela logo identificará no novo a bruxaria, o desconhecido, o irracional, pois o entendimento do novo implica sempre na construção de uma razão nova, uma percepção aberta, viajante, pesquisadora, participante, disposta a tudo, a erros e a desvio de caminho.

A propósito, parece-me fundamental lembrar o papel desempenhado, neste grupo, por Rogério Duarte. Músico, cineasta, *designer*, poeta, ator, Rogério é como que eleito feiticeiro e pajé dessa tribo. Investido de um "saber superior" avalizado por um bom número de leituras e de um "poder" conferido pela experimentação sensível limite, até mesmo próxima da loucura, Rogério traz em si os índices constitutivos da vivência tropicalista. É nesse sentido que a "aprovação" e a presença de seus textos fazem-se obrigatórias — ainda que com significação bem diferente da não menos obrigatória presença concretista — em todas as manifestações e publicações dessa tendência. Seu texto é da maior importância na relação direta do papel social que desempenha: menos do que uma construção literária, Rogério fala coletivamente, como que psicografando o sentimento de uma geração:

)E

&
Sendo eu o feliz proprietário de uma
inteligência verdadeiramente fantástica
aprendi desde cedo a rir da desgraça alheia
como se fosse um poema doloroso demais
para você &

&
A gente deixa de escrever quando sente que as
queixas fundamentais já foram formuladas
e a gente perde, vai perdendo aquele inicial
entusiasmo pela palavra &

)E

desenhar sobre as velhas
matrizes
GOSTO DESGOSTO
desenhar sobre as velhas matrizes
nossos mais íntimos pensamentos

POR ISSO NÃO ME POVOA MAIS
O FANTASMA DA POESIA

Obs.: Reforçando o comentário acima, é indispensável esclarecer que esse texto aparece manuscrito em *Navilouca,* sendo o único a imprimir-se desta forma.

Prosseguindo na observação deste sentimento, voltemos à *Navilouca.*

O nome desta publicação foi sugerido por *Stultifera Navis,* navio que na Idade Média circundava a costa recolhendo os idiotas da família, desgarrados e fora de ordem. *Navilouca* recolhe também a intelectualidade desgarrada, louca, cuja marginalidade é vivida e definida por conceitos produzidos pela ordem institucional; seus

viajantes estão, portanto, *fora* mas ao mesmo tempo *dentro* do sistema. Essa ambigüidade é evidente no próprio projeto da revista: aos textos marcados pela fragmentação e pela crítica anárquica junta-se o trabalho de Luciano e Oscar num tratamento gráfico dos mais sofisticados, tecnicamente equiparando-se, neste nível, às revistas industriais. *Navilouca* evidencia a atitude básica pós-tropicalista de mexer, brincar e introduzir elementos de resistência e desorganização nos canais legitimados do sistema. Assim, o fator técnica é preservado, mas, simultaneamente, subvertido. A diagramação, a disposição das fotos, os tipos gráficos, a cor, o papel etc. são manipulados pelas técnicas mais modernas do *design,* contra a normalização da leitura operada pelas revistas conhecidas no circuito. Sem se sair desse circuito, tenta-se estabelecer tensões e estranhamentos em seus padrões. Em *Navilouca* é central o tema da marginalidade, no sentido agressivo e de "navalha na mão" que o pós-Tropicalismo o compreende. Fotos onde os poetas aparecem vestidos de vampiro, travestidos em homossexuais, ou à moda da imprensa sensacionalista, com barras pretas nos olhos, encostados em muros ou em automóveis antigos de gângster, proliferam. Outro elemento curioso é a *gilete,* presença obrigatória, utilizada em suas possibilidades significativas na área criminal, da arma do pivete, do fio cortante, do sangue ostensivo e exagerado e em sua ambigüidade de objeto que se presta ao embelezamento e à agressão:

> ... concreção de ambigüidades: que lado da gilete você prefere? são os dois iguais? o corte é cego ou invisível? pra barbear ou castrar?

Os poemas tematizam a "nova sensibilidade" que imprimirá o ritmo possível desta navilouca, como mostra Jorge Salomão:

> Eu, fragmento de uma sensibilidade que produz um
> ritmo,

Eu, que vim ao mundo para participar dessa missa louca
com minha doida dança na derrocada dos valores que
torturam a alma humana
Eu, filho do sol
Eu, forte, belo, irmão do poente
Eu, dançando nesses esparsos-espaços palco da vida

Por outro lado, o desejo de ação e transformação revela-se em forma programática de intervenção guerrilheira. O binômio Arte/Sociedade, que era antes tomado na perspectiva da palavra didática e de tomada do poder a longo prazo, começa agora a abandonar os grandes projetos e a se configurar numa prática de resistência cultural ou, como diz Wally, a tática de "forçar a barra":

4 — FORÇAR A BARRA:
estou possuído da ENERGIA TERRÍVEL que os tradutores chamam ÓDIO-ausência de pais: rechaçar a tradição judeo-cristiana — ausência de pais culturais — ausência de laços de família —
Nada me prende a nada —
Produzir sem nada esperar receber em troca:
O mito de sisifud.
Produzir o melhor de mim pari-passu com a perda da esperança de recomPensão Paraíso.

FIM DA FEBRE
DE
PRÊMIOS & PENSÕES
DUM
POETA SEM
LLAAUURREEAASS

....

9 — PONTO FINAL: pra nem me referir a níveis mais
(largos ou mais profundos de
percepção, mesmo sem sair do campo da colocação
(da produção,
a inteligência é uma energia limitada — a inteli-
(gência não pode muito;
é preciso PIQUE, resistência ao desgaste, ao estra-
(çalhamento, à devagareza, ao
medo, ao (t)acanhamento, etc etc etc etc etc etc
A maior qualidade pro produtor cultural, aqui e
(agora, é a de (ainda estou me
referindo à colocação da produção) GRANDE
(BATALHADOR;
maneira de dizer a verdade

....

11 — No momento em que pronuncio este discurso estou tremendo e vibrando: Estou mais empenhado na campanha do que no resultado.

O poeta é o grande batalhador: investe contra a ordem do cotidiano, contra os laços de família, a tradição religiosa, os pais culturais. Recusa a hierarquização do poder literário, a atitude "de gabinete": as "llaauurreeaass". A função do saber é agora relativizada — "a inteligência não pode muito" —, é preciso *pique, energia terrível,* resistência para intervir e compreender. E essa intervenção não se faz mais tendo como ideal a luta pela revolução proletária ou camponesa. Ela só será possível a partir da transformação individual do batalhador. O empenho de mudança refere-se inicialmente à transformação do artista dentro de suas relações mais gerais com o sistema. Importa a viagem, o percurso, a campanha mais que o resultado. A preocupação é com o *aqui e agora* e o aqui e agora do pós-Tropicalismo é ambíguo, múltiplo, contraditório: a interven-

ção possível exige a participação, a "batalha" nos próprios circuitos do sistema, sem abrir mão de uma linguagem que se opõe violentamente à ordem desse mesmo sistema. O poeta deve então resistir, batalhar contra o medo, a "devagareza", o "(t)acanhamento", para assegurar a possibilidade de sua intervenção.

No plano específico da construção poética, o fragmento, a mescla, a tensão entre elementos díspares e contraditórios revelam-se recortes que de uma certa forma captam a essência de uma realidade aparentemente informe. Diz Wally sobre a percepção crítica do fragmento:

> Houve um momento em que minha orelha cresceu muito grande, eu dava muita atenção às conversas e comecei a transcrever o que ouvia. Percebi que havia nisso uma diferença em relação à coisa letrada, daquilo que me vinha pela literatura ou pela leitura, seja política ou não. Minha orelha tornava-se um orelhão, no sentido mesmo de grande.[25]

Junto ao registro do que "minha orelha vai recortando do que ouço", Wally recorta ainda constantemente referenciais da tradição culta, fragmentos do saber que brincam e brigam com o real bruto. Produz assim uma espécie de subliteratura programada com um sentido crítico e anárquico que evidencia bem um ponto de passagem da sensibilidade erudita dos anos 50 para a nova sensibilidade *pop,* bissexual, das drogas, da liberação psicanalítica e outras do início dos anos 70.

> MATERIALISMO DIALÉTICO E PSICANÁLISE
>
> As duas filhas família comentam as suas sessões de análise. Uma delas vai pra Inglaterra prosseguir análise com o analista — ídolo do seu pai.
> A outra fala dos rapazes que freqüentam as sessões drogados e que portanto não podem ter seus problemas resolvidos.

O *portrait* é perfeito. Duas meninas de família conversam casualmente sobre o assunto da moda. Mas já na compostura da conversa a tesoura-gilete de Wally "ataca" nos momentos-chave que, pelo corte, se imobilizam em contradição; é o "analista ídolo-do-pai", é o modelo do cliente-bom aluno que informa a imagem da psicanálise de salão. Como se não bastasse, ainda pelo fio da gilete, Wally recorta para o título de seu poema o nome do clássico livro de W. Reich, teórico marxista da psicanálise.

PICKWICK TEA

(cenas da vida teresopolitana, petropolitana, friburguense, itaipavense)
A mãe comenta o inferno de Dante
A moça quinze anos lê o romance La Charteuse de Parme. Fala de Balzac aussi servindo para descrições de paisagens e ambientes de baile. Narra as aventuras pelo impossível de Cândido et Zadig. Thomas Mann na estante. Michelet écolier.
Quan lê maitre parle j'écoute/le sac qui pend a mon épaule dit que je suis un bon garçon.

Prosseguindo, com delícia, Wally agora sob o signo do *Pickwick Tea* promove um mosaico malvado de cristais da elegância e da cultura, cada uma servindo perfeitamente à outra. Isso sem dispensar a oportuna "chave de ouro" que parece recém-saída de um manual do tipo *Le Français et La Vie,* crítica ao colonialismo cultural e ao diletantismo burguês não é mais teórico-didática, mas surge com nitidez pela própria ambigüidade da montagem do poema, e abandonando as palavras de ordem volta-se para o exame dos padrões de comportamento que sustentam e consolidam o discurso do sistema. O padrão colonizado de comportamento se desvenda e se descobre como cafonice reacionária.

A presença de Wally Sailormoon — ou Salomão — na maior parte das publicações pós-tropicalistas, seja como organizador de

Navilouca e de *Últimos dias de Paupéria,* seja como poeta, músico e nas frentes mais diversas, o define como um dos líderes e dos mais "batalhadores" aglutinadores das produções dessa tendência. O lançamento em 1972 de seu livro *Me segura qu'eu vou dar um troço* — um "livro prospectivo, incremento para novas gerações" — pode ser considerado um dos acontecimentos literários mais sintomáticos e importantes do momento. Um livro de montagem, de flashes, uma tentativa de abrir frestas para o não-literário, para o jornal policial, a escuta de orelha, a transcrição de textos oficiais, a cópia e o plágio. Um olho sintético que junta elementos díspares ou, como diz Wally, um "realismo de la rivage":

> Espero aprender inglês vendo tv em cores, sou um pinta de direita com vontade de poder um baiano faminto baiano é como papel higiênico: tão sempre na merda. eficácia da linguagem na linha Pound Tsé Tung. sou um reaça tanto puxar tudo para trás: li retrato do artista quando jovem na tradução brasileira.

É o inventário poliédrico na linha Pound Tsé Tung. Aqui, bem como na estrutura geral do livro, a estética do recorte se faz guerrilheira, não poupando a dependência reflexa, a crise do discurso político militante, a posição do intelectual, a baianidade, a ironia do poder e do saber. Note-se o recurso ao chavão, à frase feita, ao palavrão, às referências banais, às citações cultas, num vale-tudo onde, entretanto, os elementos em movimento redimensionam-se e criticam-se mutuamente.

E importante observar como a fragmentação é dado distintivo e formativo dessa produção em geral. Aqui, o fragmento do real bruto é redimensionado e redimensiona os recortes vinculados à tradição teórica e cultural. É desse confronto que tira sua força. E não se pode esquecer que a "nova sensibilidade" revela um movimento constitutivo idêntico: a cultura (o saber, a técnica) é redimensionada pela loucura (percepção fragmentária) e vice-versa.

No texto que dá nome ao livro, há um longo diálogo entre o *poeta* e o *guerreiro* que representa, de certa forma, a luta dessa produção que é reflexo do espaço difícil e contraditório em que se coloca, ou daquilo que Wally chama de "forçar a barra":

> Poeta: também, nenhuma diferença: utilização de metáforas, sempre presente entre nós, Coelho Neto camuflado de Nietzsche leninista, equivalência das metáforas. pulgas dos ratos que infestaram nossa cidade neste verão. coceira. noutra noite, o pavor de me coçar o tempo inteiro estendido no colchão até meu corpo se tornar uma chaga viva aberta sangrando. quero gozar da comida: quero gozar da bebida: quero ser bom quero ser amante quero ser amigo mas não consigo: sobre o tatami, os gusanos me servem de coberta.
>
> Guerreiro: poeta como carro tanque. se enche e se esvazia de dor. único programa que ele concebe: suspensão da dor. sobre o vale da aflição, o bálsamo da religião. mais swing. muito mais swing queste "Covas nas curvas do caminho" já é manjado. dor não vale como caução. o poeta burguês barrigudo já levou toda nota que restava pagar planideras. o gosto rico da versalhada do Frederico avacalhou com este assunto. otário é quem acumula dor sem reinvestir, sem capitalizar, sem aplicar e tirar lucros.
>
> Poeta: inicio o dia sabendo diante do espelho que é difícil demais manter a porção "Sem medo" da divisa "Sem medo nem esperança". Já acordo me sentindo cansado. sou muito novo e fiz pouco esforço na vida para ter perdido o embalo. minha ocupação é inventar matas pra atravessar, ver através — exemplo atual: anarcisismo.
>
> Guerreiro: nasci no interior do Brasil — minha dor é minha dívida de dinheiro — toda minha ação são peças jurídi-

cas advogando meu direito à alimentação. campeia. batalha. vou fundar uma empresa GROOVY PROMOTION que ofereça serviço de tradução às editoras, série de reportagens aos grandes jornais, bolo faixas slogans frases pra camisas, glossários para pesquisadores, resenhas, copidescagens etc. vou arranjar dinheiro botar um táxi na praça e dirigir pra ganhar a vida. qualquer dia destes eu vou pros States criar um dois três numerosos filmes underground. acordo cedo não saio pra me divertir pouco papo pra não ser levado de roldão, e as pessoas de negócio são terríveis — quando falo seguro, argumento com inteligência, sei fazer transações, sou astuto, aprendi a entender de negócios promissórias, ir falar com gerente de banco ou avalista do empréstimo vencido etc., tudo bem, tudo bem, mas quando uma pessoa se apresenta campado, sem dinheiro, a aflição estragando os negócios, aí ninguém segura que é pau bosta.
Heil. minha luta por uma cara bem sucedida.
Heil. senão sou expulso da cidade.

Poeta: quando na rua alguém fala comigo "Oi gente boa", pensa que é pra alguém que passa ao meu lado queu passo absorto — duas metades a sonhar.

Aqui já se coloca uma questão: basta considerar esse estilo fragmentário como um procedimento alegórico, sinal de modernidade? Será correto considerá-lo ou reduzi-lo a um estilo literário? Esse gesto de recolher partes do real agora se manifesta como forma de apreensão do mundo extremamente vinculado a uma postura geral de vida. Mais do que uma observação do mundo, onde sujeito e objeto estariam mais ou menos delimitados, a fragmentação é sentida a nível das próprias sensações mais imediatas. O binômio Arte/Sociedade começa a se confundir com uma postura vitalista que definirá o binômio Arte/Vida. Mais do que um procedimento literá-

rio, a fragmentação, nesse grupo, é um sentimento de mundo, uma forma de comportamento.

Além de *Navilouca* — seu carro-chefe — a sucessão de publicações do pós-Tropicalismo, como *Pólem* (74), *Código* (75), *Corpo estranho* (76) e *Muda* (77), demonstram sua continuidade como tendência viva na produção de hoje. Note-se que tais publicações se desejam, explicitamente, o oposto da opção pobre e artesanal da produção de mimeógrafo que lhe é contemporânea. Uma diferença que se faz principalmente pela exigência da informação e do rigor, herança concretista, e de algumas das sugestões que daí advêm, como a preocupação com as linguagens industriais, o trabalho sobre as relações intersemióticas, a valorização dos aspectos gráficos e visuais e o extremo apreço pela informação teórica e cultural que abre caminhos e alternativas. Entretanto aqui, o experimentalismo vem "sujo" pela marca do vivenciado, pela procura de coerência entre produção intelectual e opção existencial, pelo que chamam de "nova sensibilidade". A injeção anárquica no construtivismo, a oralidade marcante e a intervenção comportamental os distingue claramente tanto da postura das vanguardas quanto do espontaneísmo da jovem produção marginal que examinaremos no capítulo seguinte.

A esse respeito, é digna de nota a crítica severa que essa tendência manifesta quando se confronta com a proliferação da produção de caráter vitalista e espontâneo da poesia marginal. Há inclusive um tipo de censura aberta à precariedade do alcance crítico-teórico e da opção artesanal dos marginais que é vista como uma perspectiva de superfície e até ingênua, incapaz de dar conta das articulações complexas determinadas pela sociedade industrial. Aqui, a consciência da intervenção crítica não dispensa o conhecimento da linguagem do inimigo. Ao mesmo tempo em que a proposta estética e ideológica do pós-Tropicalismo dava sinais de uma extrema vitalidade, surgiam, a reboque dessa produção, versões facilitadas e diluídas das sugestões da contracultura internacional.

Em 1971, Joel Macedo aparece com *Tatuagem* — "histórias de uma geração na estrada". Diz a epígrafe: "leia esse livro quantas vezes for necessário, até se tornar amigo íntimo dos personagens". Fazendo relatos de viagens, experiências com drogas, *Tatuagem* mostra-se muito mais como arremedo do *underground* londrino, numa linguagem conservadora e tradicionalizante, do que um texto capaz de fazer presentes os conflitos e as contradições do momento. Trata-se entretanto de um trabalho que conheceu, dada a atualidade de seus temas, um certo sucesso na época, mas que não revela maior interesse para a polêmica da época:

> Eu não quero ser o único nem o melhor. Quero apenas ser mais um. Se não der para uma Harley Davidson eu sigo mesmo a pé. O que eu quero é muita estrada na minha frente e o sol cada vez maior refletindo em meus olhos. Quero ser uma pedra rolante com a energia de um animal selvagem. Porque nós, a nova raça, nascemos para ser selvagens. Para ser o caminho nesta hora total.

Ao contrário, em 1975, José Simão lança o seu *Folias Brejeiras,* alegre caleidoscópio-surpresa em ritmo do antigo Teatro de Revista. O livro, com capa de Rogério Duarte, é uma mescla carnavalesca de fragmentos, letras de músicas, manchetes sensacionalistas extraídas de jornais, fotos e textos que anunciam em sua capa a "participação" das vedetes Elvira Pagã, Luz del Fuego, Virgínia Lane, Mara Rúbia e Elke Maravilha.

> esse livro é a maneira pela qual encaro o mundo:
> entre aspas
>
> brasa viva de momo — gozador
> homem que imita mulher
> mulher que imita mulher
> mulher que imita homem
> homem que imita homem

nem sansão nem dalila
ABAIXO O CORTADOR DE ONDA!
o espetáculo transborda o palco
espaços públicos
A VOZ DO CARNAVAL
juca imita carmen miranda
e outros
salamaleques

Assina José Simão e acrescenta: "a paixão pelo cômico". Um livro-espetáculo que recorre à paródia e ao lixo cultural como elementos constitutivos para a reconstrução, pela via da sátira bem-humorada, do "monumento de papel crepom e prata" que cantara Caetano em *Tropicália*. Ainda que menos divulgado que o trabalho de Wally, o livrinho de Simão apresenta um grande interesse para a compreensão da tendência pós-tropicalista.

LANÇAMENTO DE VERÃO
(pandeiros rasgados)

do guarani ao guaraná
quem foi que inventou?
o brasil? Manhã de luz: lurdes
de oliveira vai ao encontro do orfeu do carnaval
peitos arfantes vestido de cetim roxo justíssimo
sol
////
livro-espetáculo
profetizado na sábia preguiça solar — rio
fantasia/
concretizada entre beijos e bodas — são paulo
por josé simão
um momo candidato ao trono vale tudo

tudo riso e loucura
tudo em cima / no coração do brasil
baixou o santo tudo legal

Já em 1976, Jorge Mautner, que desde 65 com o *Vigarista Jorge* vinha desenvolvendo um trabalho interessantíssimo e altamente provocativo, publica *Fragmentos de sabonete* — "Notas sobre o renascimento americano do norte e do sul". Um livro em forma de coletânea que mostra uma curiosíssima "perspectiva teórica" com a conjugação permanente do racional e do irracional, da opção por visões e revelações orientalistas no exame da cultura brasileira e dos trabalhos clássicos da filosofia. Quem define brilhantemente o livro é Luiz Carlos Maciel, no artigo *Arte de existir,* onde identifica *Fragmentos de sabonete* como "um ioga tecnológico" que consiste — parece — em experimentar e aceitar na plenitude o progresso técnico e científico, até a Suprema Revelação, postura constante em nosso *underground.* Vejamos um exercício dessa ioga:

> As coisas rolam num movimento incessante e todas as coisas rolam numa direção, e, às vezes isto acontece ao mesmo tempo em que estão rodando numa direção. Há muitos ritmos no Universo, as coisas rumam em várias direções ao mesmo tempo e não se rasgam. Depois, há um ponto no Universo em que tudo começa a voltar e onde o tempo gira sobre si mesmo. Mais veloz que o raio de luz, corre aquela energia que nos deu a vida e o pensamento. E nesta velocidade maior, o tempo volta para trás, revendo todas as coisas que foram, mas sempre com novidade. As grandes esferas se amam mutuamente, com um amor de fogo e água.

Ou, sobre o debate tropicalista:

> Jackson do Pandeiro está na primeira fila dos compositores a terem consciência pop no Brasil. No entanto, Caetano e Gil representam saltos e sofisticações de substância no movimento. Do romantismo, a eletrônica e a informação, via TV, nos levou para o renascimento expressionista que viaja na velocidade dos elétrons e que é o cerne desta orgulhosa cultura das

Américas, que foi sempre sonhada e desejada e ansiada pelos cérebros mais conscientes da Europa.

Ainda em 1976 temos *Catatau* de Paulo Leminski, que canta a estranha história da chegada de René Descartes ao Brasil durante a ocupação holandesa, montando uma alegoria do choque do racionalismo europeu com a nova sensibilidade dos trópicos. Um livro que incorpora a gíria, o português seiscentista, o jornalismo do *Pasquim*, o discurso joyceano, as *Galáxias* de Haroldo de Campos, buscando promover na linguagem o curso da história.

Em 1977, Duda Machado surge com *ZIL*, livro que utiliza experiências gráficas, que atualiza a temática da tendência pós-tropicalista, aqui representada por uma percepção sensorial fundamentalmente antinaturalista:

Iluminação

o sol bate fortemente
sobre a estante
sobre os livros
bate de tal modo
q não consigo mais
distingui-los

O sentido de "iluminação" é polissêmico: luz, livro, iluminismo — saber racional —, saque — saber intuitivo. A descrição da luz do sol batendo nos livros como uma fotografia superexposta, onde o contorno dos objetos "estoura", convive no poema com a percepção sensível que faz a crítica do iluminismo.

claro — escuro

estava tão lúcido
que era um suicídio

Novamente tematizada a questão da racionalidade, agora com o recurso visual de afastar, no espaço da página, claro/escuro, lucidez e suicídio.

É interessante observar, finalmente, a polarização São Paulo/ Bahia que informa essa produção. A situação de São Paulo, como centro da industrialização brasileira, serve sob medida para o surgimento e a permanência de uma produção com as preocupações do concretismo e seus desdobramentos. A convivência diária com a paisagem das fábricas, com a fumaça, o giro do capital, a competição violenta de mercado, o sentimento de grande cidade hostil, as contradições muito acirradas presentes no cotidiano de cada um determinam um tipo de sensibilidade que não poderia ignorar o impacto do progresso, do moderno e de seus conflitos. E a marca urbano-industrial desenha o conteúdo dessa forma. Por outro lado a Bahia, sentida como reduto de resistência cultural e absorvendo a fantasia utópica do paraíso pré-capitalista. 10 anos após a tropicália, Caetano Veloso num extraordinário momento poético interpreta a dificuldade e o encanto do confronto do sonho tropical com a dura realidade paulista:

SAMPA

Alguma coisa acontece no meu coração
Que só quando cruza a Ipiranga e a Avenida São João
É que quando eu cheguei por aqui
Eu nada entendi
Da dura poesia concreta de tuas esquinas
Da deselegância discreta de tuas meninas
Ainda não havia para mim Rita Lee
A tua mais completa tradução
Alguma coisa acontece no meu coração
Que só quando cruza a Ipiranga e a Avenida São João
Quando eu te encarei frente a frente e

Não vi o meu rosto
Chamei de mau gosto o que vi
De mau gosto mau gosto
É que narciso acha feio o que não é espelho
E a mente apavora o que ainda não é mesmo velho
Nada do que não era antes quando não somos Mutantes
E foste um difícil começo
Afasto o que não conheço
Quem vem de outro sonho feliz de cidade
Aprende depressa a chamar-te de realidade
Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso
Do povo oprimido nas filas nas vilas favelas
Da força da grana que ergue e destrói coisas belas
Da feia fumaça que sobe apagando as estrelas
Eu vejo surgir teus poetas de campos espaços
Tuas oficinas de florestas
Teus deuses da chuva
Pan Américas de Áfricas utópicas, túmulo do samba
Mais possível quilombo de Zumbi
E os novos baianos passeiam na tua garoa
E novos baianos te podem curtir numa boa

Notas

[14] VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria.* Rio de Janeiro, Pedra Q Ronca, 1977. p. 2.

[15] CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas.* S. Paulo, Perspectiva, 1978. p. 153.

[16] BENJAMIN, Walter. A modernidade. *Tempo Brasileiro.* Rio de Janeiro, (26/27): 7639, jan-mar/1971.

[17] AUERBACH, Erich. *Scenes from the dramma of european literature.* N. York, Meridien Books, 1959. p. 13.

[18] BENJAMIN, Walter. *Il dramma barroco tedesco.* Torino, Einaudi Ed., 1971.

[19] LUKÁCS, Georg. *Estética,* vol. I. Barcelona, Grijalbo, 1967.

[20] SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969". *Op. cit.* p. 76.

[21] Entrevista com José Celso Martinez Correa concedida à autora na Faculdade de Letras da UFRJ em 19/out/1978.

[22] MACIEL, Luiz Carlos. "Cultura de Verão". *Pasquim,* 13/nov/1969.

[23] VELHO, Gilberto. *Nobres e Anjos — um estudo de tóxicos e hierarquia.* S. Paulo, Faculdade de Filosofia e Letras, USP, 1975. /mimeo.

[24] Entrevista com Hélio Oiticica concedida à autora na Faculdade de Letras da UFRJ em 15/mai/1978.

[25] Entrevista com Wally Sailormoon concedida à autora na Faculdade de Letras da UFRJ em 30/mar/1978.

CAPÍTULO 3

O espanto com a biotônica vitalidade dos 70

Violão de Rua, Invenção, Navilouca, Almanaque Biotônico Vitalidade: a crença no poder político dos acordes, o investimento na invenção pura da linguagem, a energia anárquica explodindo o construtivismo e, agora, a biotônica vitalidade da produção novíssima. Uma produção que irá trazer a presença de duas gerações: a primeira, poderíamos identificá-la por sua participação já nos debates que marcam o processo cultural a partir da segunda metade dos anos 60, ainda que não date deste período sua presença efetiva na cena literária. Uma geração que estava de certa forma latente, recusando os pressupostos do engajamento populista e vanguardista e mais exposta à influência pós-tropicalista, sem contudo identificar-se com essa tendência. A segunda geração que notamos já não tem sua informação marcada pelos limites dos debates dos anos 60: trata-se de uma geração que começa a tomar contato com a produção cultural e a produzir no clima político dos anos 70, quando a universidade e, de resto, o processo cultural apresentam condições bastante diversas daquelas que marcaram a década anterior. Uma melhor compreensão da postura e da presença dessas gerações que constituem a produção poética mais recente deve passar, portanto, por um exame, ainda que breve, dos acontecimentos que marcam o processo político e cultural a partir da virada dos anos 60.

Como bem observa Roberto Schwarz, no ensaio aqui já várias vezes referido, o golpe de estado de 1964, embora tenha investido contra as organizações de massa e suas lideranças mais atuantes, acabou por poupar a intelectualidade de esquerda. Daí a anomalia que Schwarz registra: o regime militar de direita deixa intocada a produção cultural esquerdizante que continua a se fazer, embora privada do que poderia ser sua possibilidade mais estimulante, o contato vivo com as classes dominadas. Vimos também como o debate da dependência cultural e da modernidade marcam esse período, produzindo em alguns setores uma crescente desconfiança em relação aos padrões de comportamento e às linguagens fornecidas não só pelo sistema — que se mostrou incapaz até então de apresentar opções que pudessem atrair a intelectualidade — mas também pela própria esquerda marxista-leninista, que em suas cisões, críticas e autocríticas chegou a contribuir com análises mais apuradas dos problemas do capitalismo dependente, mas sem desvencilhar-se, contudo, da rigidez comportamental e do autoritarismo político e cultural que marcam historicamente sua atuação. Essa desconfiança em relação ao sistema e agora também em relação à esquerda acabou por configurar-se na explosão tropicalista para ser aprofundada, como observamos no segundo capítulo, em seus desdobramentos mais imediatos. Nessa passagem há a marca de acontecimentos decisivos no processo político-cultural brasileiro: a virada da década corresponde a uma nova derrota dos movimentos de massa — especialmente o de composição estudantil — e das esquerdas. O chamado "segundo golpe" instala definitivamente a repressão política de direita organizada pelo Estado e marca a abertura de um novo quadro conjuntural onde a coerção política irá assegurar e consolidar a euforia do "milagre brasileiro". O país torna-se uma "ilha de tranqüilidade", extremamente atraente para o capital monopolista internacional que aperta os laços da dependência, assegurando sua integração com as classes dominantes inter-

nas. Passa-se a viver um clima de ufanismo, com o Estado construindo seus grandes monumentos, estradas, pontes e obras faraônicas, enquanto a classe média, aproveitando-se das sobras econômicas do "milagre", vai, maravilhada, comprar seus automóveis, televisões coloridas e apartamentos conjugados para veraneio. No campo da produção cultural a censura torna-se violentíssima, dificultando e impedindo a circulação das manifestações de caráter crítico. Não mais apenas os militantes são violentamente perseguidos, como professores, intelectuais e artistas passam a ser enquadrados à farta na legislação coercitiva do Estado, sendo obrigados, em muitos casos, a abandonar o país. A modernização, levada em ritmo de "Brasil grande", provoca um salto na indústria cultural que encontra no consumismo da classe média um ótimo público para as enciclopédias e congêneres em "fascículos semanais" das editoras Bloch, Abril etc. A televisão passa a alcançar um nível de eficiência internacional, fornecendo valores e padrões para um "país que vai pra frente". As artes plásticas sofrem um *boom* de mercado com os leilões e a bolsa de arte determinando sua produção que, ao transformar-se preponderantemente em rentável negócio, perde em muito sua vitalidade crítica e praticamente deixa de interessar aos setores da juventude universitária. Por sua vez, o teatro empresarial encontra um ótimo ambiente para as reluzentes e pasteurizadas superproduções e o cinema começa a assumir definitivamente sua maturidade industrial. Vinga, portanto, a ideologia da competência, do padrão técnico e dos esquemas internacionalmente consagrados pela indústria cultural. Muitos artistas e intelectuais, vivendo o clima de "vazio cultural" que alguns dizem marcar o momento, passam progressivamente a ser cooptados pelas agências estatais ligadas à área da cultura que são redinamizadas ou criadas a partir desse período. E aqui mais uma novidade: o Estado que até então fora incapaz de fornecer opções para a produção artística passa agora a definir uma política cultural de financia-

mentos às manifestações de caráter nacional, tornando-se, aos poucos, o maior patrocinador da produção cultural viável em termos das novas exigências do mercado.

Os artistas e intelectuais dos anos 60 vêem-se obrigados, em muitos casos, a uma redefinição em face dessas novas condições e exigências. Especialmente no cinema, o grande sonho de opor-se ao sistema penetrando em seus canais é transtornado, transformando-se em abastecimento "maduro" e "qualificado" do próprio sistema. Passam a proliferar as superproduções cinematográficas como *Xica da Silva, Dona Flor e seus dois maridos, Tenda dos milagres* e tantas outras que são justificadas em termos de qualificação técnica e expansão econômica frente à presença dos produtos estrangeiros. Na década anterior, o cinema fora talvez a manifestação mais crítica e questionadora do papel de artista dentro das relações de produção. Na década de 70 é o cinema que adere mais sintomaticamente às novas exigências do mercado e à política cultural do Estado. Alguns dos principais representantes do Cinema Novo lançam-se à produção cinematográfica em grande escala e, além da qualificação técnica, justificam-se politicamente pela divulgação de conteúdos supostamente populares. O nacional e o popular e a problemática de conquista do mercado, que anteriormente diziam ao menos respeito a questões vivas e contraditórias que a cultura e a política debatiam, tornam-se conceitos estereotipados e ineficazes que respondem à política oficial para a cultura. Por outro lado, o aperto da censura e a sistemática exclusão do discurso político direto acabam por provocar um deslocamento tático da contestação política para a produção cultural. Ou seja, a impossibilidade de mobilização e debate político aberto transfere para as manifestações culturais o lugar privilegiado da "resistência". Esse fenômeno ocorre particularmente nas artes públicas, no espetáculo teatral e nos shows de música popular que, lembrando a fase do *Opinião,* se transformam em novos rituais da contestação impotente. Essa situação dá lugar a

toda sorte de mitificações. A "cultura da resistência" começa a criar novos heróis que se apresentam quixotescamente como os indivíduos que dizem aquilo que o povo quer dizer mas se vê impedido. Desenvolve-se nesses espetáculos todo um repertório de truques — rapidamente codificados pela cumplicidade público-palco — que servem para alusões à situação política do país. A ambigüidade da *Marcha da Quarta-feira de Cinzas,* utilizada no show *Opinião,* torna-se um procedimento costumeiro que os compositores lançam mão na construção de suas letras. É assim, por exemplo, que quando Chico Buarque canta "estou me guardando pra quando o carnaval chegar", o verso é imediatamente lido pela platéia cúmplice como "estou à espera de uma reviravolta política" ou "estou só querendo ver quando o povo estiver nas ruas" etc. Essa esperteza de burlar a censura passa a ser extremamente valorizada e é rapidamente codificada. Por outro lado, os que se recusam a pautar suas composições ou apresentações nesse jogo de referências ao regime, ou que preferem não adotar o papel de porta-vozes heróicos da desgraça do povo, são violentamente criticados, tidos como "desbundados", "alienados" e até "traidores", como acontece com os baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil. A esquerda parece precisar de heróis, de mitos, de mártires da resistência à ditadura. E aos poucos um considerável público começa a se configurar, um público onde a política é consumida comercialmente. A capacidade de o sistema recuperar essa contestação é surpreendente. As obras engajadas vão-se transformando num rentável negócio para as empresas da cultura: a contestação, integrada às relações de produção cultural estabelecidas, transforma-se novamente em reabastecimento do sistema onde não consegue introduzir tensões.

Também a universidade é alterada nesse momento. A repressão ao movimento estudantil e a Reforma Universitária tentam assegurá-la como espaço meramente acadêmico de feições tecnocráticas. A burocracia universitária passa a controlar as novas

"associações" estudantis e o ensino vai-se especializando, tendendo à sofisticação e à valorização da "competência técnica", resultando muitas vezes num arremedo colonizado de novidades européias. Um exemplo flagrante nesse sentido é a moda das tendências estruturalistas, que acabava por não encontrar correspondente na problemática estudantil, mas mostrava a burocratização e a melancolia de boa parte dos *scholars* nativos. Ao lado de certo aprofundamento teórico — desejável — o que se tem em algumas áreas é um elitismo colonizado e colonizador até certo ponto semelhante à postura das vanguardas: a impostação intelectualizada e tecnicista que nada tem a dizer ao problema político e vivencial dos estudantes e professores nesse momento.

Nesse clima, o problema das relações dos intelectuais com o Estado passa a ser um tema importante de debate político e cultural. Destaca-se como um dos principais espaços para essa polêmica o jornal *Opinião,* especialmente em sua última fase. Sua seção "Tendência e Cultura" tenta tornar público um debate que parecia restrito aos círculos bem informados da intelectualidade: questiona os pressupostos da atuação cultural junto às agências do Estado, critica a tendência populista e nacionalista no campo da cultura e passa a abrir espaço para problemas considerados não prioritários pela política militante, como as drogas, o homossexualismo, a loucura etc. Por outro lado, surgem pelo *Opinião* novos dados para a discussão da ortodoxia e do autoritarismo marxista, com a divulgação do problema das dissidências nos países do leste europeu e de entrevistas e trabalhos de intelectuais preocupados com novas opções de análise e prática política. A discussão do poder, que já estava colocada para a tendência pós-tropicalista, passa a ser veiculada agora enquanto preocupação teórica e os trabalhos de Michel Foucault, bastante divulgados a nível da imprensa pelo *Opinião,* desempenham um papel importante para o debate.

Se lembrarmos o crescente desprestígio do conceito marxista-leninista de revolução e a descrença em relação à atuação dos Partidos Comunistas que começam a ter lugar com a virada dos anos 60 em diversos setores da intelectualidade, fica fácil perceber a oportunidade da reflexão desenvolvida nos trabalhos de Foucault. É importante perceber que a rejeição a "um lugar da grande Recusa — alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário" já estava sendo colocada em prática por setores jovens da produção cultural que privilegiavam a intervenção múltipla sob a forma de resistências setorizadas abandonando o projeto globalizante de *tomada de poder* que informava a atuação cultural do início dos anos 60. A adoção de Foucault ou de outros teóricos preocupados com o assunto, nesse momento, surge da necessidade de uma discussão conceitual a respeito de uma atitude já presente em setores jovens da produção cultural e na experiência de vida de significativas parcelas da juventude. É importante notar que esse sentimento que localizamos preferencialmente em parcelas da juventude urbana vai estar presente também em intelectuais que participaram do próprio debate dos anos 60, muitos ex-militantes de formação marxista, que passam a rever suas posições. Chico Alvim, talvez o mais agudo observador de sentimentos "sintomáticos", dá-nos uma doída aquarela desse momento em "Revolução":

> Antes da revolução eu era professor
> Com ela veio a demissão da Universidade
> Passei a cobrar posições, de mim e dos outros
> (meus pais eram marxistas)
> Melhorei nisso —
> hoje já não me maltrato
> nem a ninguém

É assim que, com formação diversa e por caminhos diversos, setores da juventude dos anos 70 e da intelectualidade que viveu a

problemática da década anterior encontram então um lugar de contato, um espaço de alianças, definido por uma atitude avessa às ortodoxias. O percurso dos setores da intelectualidade que passam a se preocupar com essa atitude é um percurso de crítica a posições assumidas que foram sendo checadas em sucessivas desilusões. É ainda Chico Alvim quem investiga os semitons e as irônicas circunstâncias que configuram a emergência do tema "mudar de vida" no percurso dessa geração:

DE PASSAGEM

As pessoas para quem trouxe presentes
não me receberam
e os amigos, confiarão em mim?

Fazer 40 anos nesta terra
é muito duro

Estou pensando em começar uma análise
Acabar com tanto ressentimento

Não, estou mudando
já não sou o mesmo

Por outro lado, os setores jovens, com quem esses intelectuais estabelecem alianças e com quem de uma certa forma se identificam, não trazem a experiência desse processo de descrença, enquanto problema crítico e intelectual. Pode-se dizer que para a juventude tal descrença já estava "pronta". O clima político e cultural do "milagre brasileiro", o *sufoco* da primeira metade da década e a própria experiência social de cursar a universidade nesse momento fornecem a essa geração o ambiente para a recusa e a descrença das linguagens e das significações dadas. As linguagens do sistema, as "formas sérias do conhecimento" e especialmente "a forma séria do conhecimento por excelência" que é a ciência são rejeitadas. O

mesmo parece acontecer em relação ao discurso da esquerda burocratizada que passa a ser confundido com o discurso da cultura oficial e, portanto, com o próprio sistema.

É exatamente num momento em que as alternativas fornecidas pela política cultural oficial são inúmeras que os setores jovens começarão a enfatizar a atuação em circuitos alternativos ou marginais. No teatro aparecem os grupos "não-empresariais", destacando-se o Asdrúbal Trouxe o Trombone; na música popular os grupos mambembes de *rock,* chorinho etc.; no cinema surgem as pequenas produções, preferencialmente os filmes em "Super-8" e, em literatura, a produção de livrinhos mimeografados. Todas essas manifestações criam seu próprio circuito — não dependem, portanto, da chancela oficial, seja do Estado ou das empresas privadas — e enfatizam o caráter de grupo e artesanal de suas experiências. É importante notar que esses grupos passam a atuar diretamente no modo de produção, ou melhor, *na subversão de relações estabelecidas para a produção cultural.* Numa situação em que todas as opções estão estreitamente ligadas às relações de produção definidas pelo sistema, as manifestações marginais aparecem como uma alternativa, ainda que um tanto restrita, à cultura oficial e à produção engajada vendida pelas grandes empresas.

No campo específico da literatura, o surgimento dessa tendência data já da primeira metade da década de 70. Em 1972 o "surto" da nova poesia já estava definitivamente em cena. Realizava-se na PUC/RJ a Expoesia I (1973) e sobre essa exposição referia-me em artigo com Antônio Carlos de Brito na revista *Argumento*:

> Está acontecendo um "surto de poesia" hoje no Brasil? Tal indagação tem ocupado ultimamente, e com tal insistência, a reflexão de jornalistas, professores, intelectuais etc. que talvez já possamos até falar do "surto da indagação".
>
> ....

> A capitalização crescente do nosso mercado editorial tem significado para os novos autores um fechamento sistemático das possibilidades de publicação e distribuição normais. Na tentativa de superar este bloqueio que os marginaliza, tais autores são levados a soluções que por mais engenhosas são sempre limitadas. Já há quem fale de uma "geração do mimeógrafo", de uma poesia pobre, que se vale dos meios os mais artesanais e improvisados de difusão, num âmbito necessariamente restrito. Há também o esquema de "consórcios", que busca reproduzir no campo editorial o mecanismo já testado com sucesso na venda de bens duráveis de consumo. Ao lado disso começam a proliferar os planos mais variados de produção independente. Lentamente vai-se criando em nossos principais centros urbanos uma espécie de circuito semimarginal de edição e distribuição, o que é certamente uma resposta política ao conjunto de adversidades reinantes.

Em relação ao "surto", pelo lado da indagação, esse artigo assinalava a surpreendente percepção para a importância da poesia que estava entrando em cena de um crítico de várias gerações — Alceu de Amoroso Lima, que discute essa efervescência poética jovem, em primeira mão, na sua coluna do *Jornal do Brasil.*

Começam, então, a proliferar os livrinhos que são passados de mão em mão, vendidos em portas de cinemas, museus e teatros. Mais do que os valores poéticos em voga, eles trazem a novidade de uma subversão dos padrões tradicionais da produção, edição e distribuição de literatura. Os autores vão às gráficas, acompanham a impressão dos livros e vendem pessoalmente o produto aos leitores. Pretendem assim uma aproximação com o público, recusando o costumeiro esquema impessoal das editoras ou as jogadas individualistas de promoção do escritor. Planejadas ou realizadas em colaboração direta com o autor, as edições de poesia apresentam uma face afetiva evidente. A participação do autor nas diversas etapas da

produção e distribuição de seus livros determina um produto gráfico integrado, de imagem pessoalizada que ativa uma situação mais próxima do diálogo do que a oferecida comumente na relação de compra e venda de produtos. Começa, portanto, a poesia a entrar em cena estabelecendo um novo circuito para a literatura e criando um novo público leitor de poesia.

Nos textos, uma linguagem que traz a marca da experiência imediata de vida dos poetas, em registros às vezes ambíguos e irônicos e revelando quase sempre um sentido crítico independente de comprometimentos programáticos. O registro do cotidiano quase em estado bruto informa os poemas e, mais que um procedimento literário inovador, revela os traços de um novo tipo de relação com a literatura, agora quase confundida com a vida. São os já famosos "poemas marginais".

Com referência à representação da categoria "marginal" que passa a ser consagrada para designar essa nova poesia, é curioso observar que, ao contrário dos pós-tropicalistas, agora nenhum de seus poetas atribui-se tal função, chegando mesmo a ironizá-la, como é o caso de Chacal:

— ALÔ, É QUAMPA?
— não... é engano.
— alô, é quampa?
— não, é do bar patamar.
— alô, é quampa?
— é ele mesmo, quem tá falando?
— é o foca mota da pesquisa do jota brasil, gostaria de saber suas impressões sobre essa tal de poesia marginal.
— ahhh... a poesia. a poesia é magistral. mas marginal pra mim é novidade. você que é bem informado, mi diga: a poesia matou alguém, andou roubando, aplicou cheque frio, jogou alguma bomba no senado?

— que eu saiba não. mas eu acho que é em relação ao conteúdo.
— mas isso não é novidade. desd'adão... ou você acha que alguém perde o paraíso e fica calado. nem o antonio.
— é verdade. mas deve haver algum motivo pra todos chamarem essa poesia de marginal.
— qual, essa!? eu to achando até bem comportada. sem palavrão, sem política, sem atentado a cristantã.
— não. não to falando desse que se lê aqui. to falando dessa outra que virou moda.
— ahhhh....... dessa eu não to sabendo, ando meio barrobosta por isso tenho ficado quieto em casa. rompi meu retiro pra atender esse telefone. e já que ti dei algumas impressões, você vai mi trazer as seguintes ervas pra curar meus dissabores: manacá carobinha jurubeba picão da praia amor do campo malva e salsaparrilha. até já foca mota.

A classificação "marginal" é adotada por seus analistas e assim mesmo não sem certo temor e hesitação: fala-se mais freqüentemente "ditos marginais", "chamados marginais", evitando-se uma postura afirmativa do termo. Geralmente ele vem justificado pela condição alternativa, à margem da produção e veiculação no mercado, mas não se afirma a partir dos textos propriamente ditos, isto é, de seus aspectos propriamente literários. Não revelaria esse grupo uma mudança mais profunda e radical, onde a referência não fosse mais tão claramente o sistema literário estabelecido? Observando depoimentos de vida de alguns dos novos poetas, pode-se perceber que não desejam a revolução como a literatura engajada, nem se confrontam de maneira diretamente transitiva com esse mesmo sistema, como acontece com os tropicalistas e pós-tropicalistas. Parecem mais rejeitá-lo, criar uma alternativa e não uma oposição. Quando Chacal afirma que fazer um livro de poemas revoltados e publicá-los por uma editora, que mantinha todos

os vínculos com o sistema, é "totalmente incoerente", explicita a proposta global da opção alternativa. O texto, a produção do livro e a própria vida desburocratizada dos novos poetas sugerem, de maneiras muito parecidas, o descompromisso como resposta à ordem do sistema. É nesse sentido que vejo o meu trabalho de organização desse material na antologia *26 poetas hoje* como bom e mau. Bom, na medida em que divulgou essa produção nas esferas de legitimação institucional, promovendo violentas polêmicas e questionamentos e, portanto, aumentando o circuito desse debate. Mau, entretanto, porque assim "apropriados" num volume "limpo" de editora espanhola e sob o aval e atenção de uma professora universitária, promovi, de alguma maneira, alterações fundamentais na forma e no conteúdo dessa mesma produção, diminuindo a força contestatória de sua intervenção crítica.

Voltando ao sentido maior da visão de mundo expressa por essa poesia, podemos identificar agora a consolidação e a definição do binômio arte/vida. E a mudança fundamental vai estar na valorização do presente, do *aqui e agora.* A idéia de Futuro, que como diz Octavio Paz identifica o otimismo da burguesia, dos liberais, dos capitalistas e mesmo do pensamento marxista, perde assim agora seu prestígio. Esse Futuro que por tanto tempo definiu as conquistas da humanidade, que permanece na versão capitalista, cristã ou na marxista como o valor mais profundo, num dos sintomas mais importantes das transformações que estamos sofrendo, cede lugar ao instante, ao *aqui* e *agora.* E esse aqui e agora delineia o sentido da produção novíssima. A própria relação com as drogas ou com o sexo que se afirmava na geração anterior com um claro sentido subversivo, como instrumento de conhecimento e transgressão, aqui passa a ser sentida, sem ansiedade, como *curtição* de momento, como *realce.*

Por outro lado, a recusa das "formas sérias do conhecimento" passa a configurar um traço importante e crítico de uma experiência de descrença em relação à universidade e ao rigor das lingua-

gens técnicas, científicas e intelectuais. E essa atitude antiintelectualista não é apenas uma forma preguiçosa ou ingênua, mas *outra* forma de representar o mundo. Ela, como a valorização do momento, pode ser integrada como sinal de uma crítica mais ampla à ciência, à técnica e à noção de progresso. Agora, os projetos não se fazem mais no sentido de mudar o sistema, de tomar o poder. Cresce, ao contrário, uma desconfiança básica na linguagem do sistema e do poder. Nesse sentido, quando me referi na introdução à antologia *26 poetas hoje* a uma retomada do coloquial de 22, acredito que não havia entendido então o que significava, em seus aspectos fundamentais, esse binômio arte/vida. Para Oswald de Andrade, que poderia ter assinado o poema

> Olha a passarinhada
> Onde?
> Passou.

a interferência do coloquial no literário era, sem dúvida, um procedimento ainda, e por excelência, literário. Para Charles, o autor do poema, é a poetização de uma vivência, é a poetização da experiência do cotidiano e não o cotidiano poetizado. É a arte de captar situações no momento em que estão acontecendo, sentimentos que estão sendo vividos e experimentados e fazer com que o próprio processo de elaboração do poema reforce esse caráter de *momentaneidade*. E isso não pode e não deve ser reduzido apenas a um artifício literário. Nesse gesto no qual o trabalho, a ciência, o progresso e o futuro deixam de ser valores fundamentais, o *cotidiano* passa a ser *arte*. A própria experiência artesanal, grupal e afetiva da produção gráfica dos livros e de sua posterior veiculação no mercado perdem agora seu aspecto técnico, tomando-se artístico. Prosseguindo na investigação da posição deste grupo dentro do sistema intelectual, podemos observar uma questão curiosa. Apesar

de serem sistematicamente apresentados como uma frente de oposição às vanguardas, essa oposição não se faz explicitamente consciente. Se entrevistarmos qualquer um desses poetas ele provavelmente não se dirá contra a vanguarda, muitos "acham até legal". Nós sim — de posse de uma consciência e de funções sociais diferentes — identificamos nessa produção traços opostos ao experimentalismo vanguardista, inclusive pela rejeição manifesta pela técnica, pela busca do "novo", pelo caráter programático ou militante representado pelos movimentos de vanguarda. Entretanto, são explicitamente *contra* a literatura populista, vista como "chata", "pesada", "bode", "sem sentido". Poderemos nos juntar aos que rotulam isto alienação? Ou será que a linguagem crítica aqui é outra? Observando os textos dessa poesia e as novas formas de comportamento, podemos ver como houve um processo de deslocamento da crítica social. Em outros tempos, no meu tempo, pela discussão teórica chegava-se à individualidade. Agora, o social parece estar fundido no indivíduo e, não raro, manifesta-se numa sensação de mal-estar, *de sufoco*. A marginalidade deste grupo não é mais literária, mas revela-se como uma marginalidade vivida e sentida de maneira imediata frente à ordem do cotidiano. E a respeito da significação mais ampla dessa marginalidade é importante observar que as discussões que se travam, em torno da questão de ser ou não ser "literatura" o que produzem, não têm, pelo menos até agora, incomodado os autores. Nesse sentido, a exigência por parte da crítica de uma definição programática dos novos poetas evidencia uma falta de perspectiva global do problema. Se algum programa for exigido, ele deve ser buscado na própria ausência de programa do grupo, vista como recusa a perspectivas finalistas que incorporem a dinâmica da história e, conseqüentemente, a utopia. Esse é exatamente um dos traços que configuram seu projeto e de onde tiram sua maior força subversiva.

Ainda que sem caráter programático, a atuação cultural dos jovens poetas passa a se fazer, preponderantemente, pela associação em grupos que se constituem para a produção de coleções, antologias, revistas etc. Entre esses grupos — de existência esporádica ou com características mais orgânicas — podemos citar: Frenesi, Vida de Artista, Nuvem Cigana, Folha de Rosto, Gandaia, Garra Suburbana e Gens, em meio a um número incontável de folhetos, revistas e livros que proliferam pela via da produção independente. Por representar as duas gerações que aqui nos referimos e as alianças que entre elas se estabelecem, deter-nos-emos na produção de três dessas coleções: Frenesi, Vida de Artista e Nuvem Cigana.

A coleção Frenesi é constituída por poetas daquela primeira geração que identificamos: intelectuais que tomaram parte nos debates culturais e políticos da década de 60 e que passaram a criticar e redimensionar suas posições. Trata-se, portanto, de um grupo mais intelectualizado, que guarda de forma marcante referenciais da discussão política e cultural. A experiência do *sufoco,* da descrença em relação ao sistema e às "linguagens sérias", aparece aqui numa crítica que ainda passa, em muito, por uma mediação intelectual e racionalizante, como reflexo de uma opção de mudança e reavaliação de posições. E essa opção evidencia a situação um tanto incômoda do grupo que tem a maior parte de seus integrantes ocupando posições definidas no sistema: Roberto Schwarz (que publica *Corações veteranos*) é Antônio Carlos de Brito — Cacaso — (com *Grupo escolar*) estão ligados à universidade, realizam crítica literária e de cultura e têm, portanto, livre acesso às instâncias de consagração cultural; Francisco Alvim (*Passa-tempo*) é diplomata; Geraldo Carneiro (*Na busca do Sete-Estrelo*) e João Carlos Pádua (*Motor*), apesar de mais jovens que os outros, já anunciam ligações com a produção cultural institucional. Frenesi — e não por acaso é este o nome da

coleção — parece significar para esses poetas o primeiro resultado de um impacto, de um confronto com novas opções, num momento em suas histórias de vida marcado pela inquietação e pela mudança crítica de posturas, o que acabará por permitir um espaço de encontro com os jovens poetas da segunda geração. A partir de Frenesi, esse encontro vai-se aprofundar, dando lugar a um espaço onde os jovens poetas da segunda geração estarão em cena com uma proposta vitalista e espontânea, de certa forma contaminando e sendo contaminados pelos "mais velhos", que comparecem com uma avaliação mais crítica da práxis dessa poesia e de suas formas de produção e veiculação. No sentido, inclusive, da legitimação no campo intelectual da produção novíssima.

Um mesmo sentimento de *sufoco,* comum aos dois grupos, é, entretanto, metabolizado de formas fundamentalmente diversas a partir da variação de seus níveis de percepção e de consciência desse sentimento. Para a reprodução de Frenesi — com a qual me identifico profundamente, tanto no sentido de transição e de crise quanto na intervenção mediadora — esse sentimento de mal-estar revela-se, antes de tudo, um problema existencial. O sentimento experimentado no cotidiano *é também* um problema teórico. E é essa consciência que determina uma linguagem necessária e desejadamente crítica. A alegoria, a metonímia, a ironia, a paródia etc., isto é, o recurso a uma dicção mais literária, faz-se em favor de um distanciamento crítico. Como é o caso do mal-estar que transcende sua circunstância imediata, significado como corredor em, de novo, Chico Alvim.

UM CORREDOR

Um corredor enorme
este que vejo todos caminhando
que todos me vêem caminhando

Um corredor enorme corredor enorme
este que tanta gente caminha
eu todos caminham

Um corredor que caminha
eu todos a gente
Um corredor se caminha

Da mesma forma, a lindíssima "odisséia" de Roberto Schwarz:

ULISSES

A esperança posta num bonito salário
corações veteranos.

Este vale de lágrimas. Estes píncaros de merda.

Agora é Antônio Carlos de Brito que numa alegoria crítica compõe a visão fantástica com a observação direta, desenhando "murilianamente" sua aflita *Praça da Luz*:

O inverno escreve em maiúscula
sua barriga circense.
Namorados sem ritmo povoam o espaço
onde gengivas conspiram e chefes de família
promovem abafadas transações.
Um marreco aproveita a audiência
e se candidata a senador. Anjinhos
cacheados esvoaçam flâmulas
e hemorróidas, corpos horrendos se tocam.
Uma gargalhada despenca do cabide:
marcial
um cortejo de estátuas inaugura
o espantoso baile dos seres.

Esse mesmo sentimento volta em Chico Alvim, onde a visão do cotidiano denso e tenso é significada como falta de ar:

EU TOCO PRATOS

À minha esquerda
violas ondulam um areal imenso
À minha direita
ossos de baleia cavucam as cáries do ar
Maestro e pianista desfecham o último ofício:
Na platéia um fole arqueja

Nos exemplos vemos a força crítica dessa linguagem que sente necessidade de alegorizar um estado de coisas como problema não apenas subjetivo, mas conscientemente assumido como coletivo.

Após a participação em Frenesi, Antônio Carlos de Brito irá realizar — agora com a presença de Eudoro Augusto (*A vida alheia*), Carlos Saldanha (*Aqueles papéis*) e de poetas da segunda geração, Chacal (*América*) e Luiz Olavo Fontes (*Prato feito*) — uma nova coleção: Vida de Artista. A passagem de Frenesi para Vida de Artista aparece como uma espécie de consolidação das alianças entre essas duas gerações, a definição mais clara de uma opção, agora bem mais próxima da influência dos mais jovens. De novo, chamo atenção para o nome da coleção. Se Frenesi revelava um momento de conflito e ansiedade, Vida de Artista parece integrar a nova postura nomeando essa opção de forma mais definida e assumida. Nota-se aqui uma mudança no próprio aspecto gráfico dos livrinhos e os poemas tornam-se mais curtos, mais próximos do *flash* e do registro bruto de episódios e sentimentos cotidianos, como aparece em Eudoro Augusto:

TRINTA ANOS PRESUMÍVEIS

Nervos e roupas fora do lugar. Tosse,
cabelo ainda farto, um tanto avesso
à fala: os gestos pouco circulam,
e as palavras, um risco no ar.

Em *Na corda bamba,* de Cacaso, fica clara a preocupação com a aproximação entre vida e obra, vida e trabalho e com o fato de que, apesar do *sufoco,* a vida deve ser prioritária e vivida como tal, o que pode ser reconhecido como um amadurecimento da opção que em Frenesi mostrava-se ainda hesitante. Note-se ainda a progressiva "desliteratização" dessa linguagem que agora mantém o seu nível crítico pelo poder corrosivo da surpresa e do humor:

VIDA E OBRA

você sabe o que Kant dizia?
que se tudo desse certo no meio também
daria no fim dependendo da idéia que se
fizesse do começo

e depois — para ilustrar — saiu dançando um
foxtrote

NA CORDA BAMBA

p/ Chico Alvim

Poesia
eu não te escrevo
eu te
vivo

e viva nós!

E em Carlos Saldanha:

QUESTÃO DE PONTO DE VISTA

Dizem que a religião
é o ópio do povo

... E você acha que isso é pouco? ...

Reunindo exclusivamente setores mais jovens da produção poética, a coleção Nuvem Cigana — sem comentários a respeito da sugestão do título — traz-nos toda novidade dessa recente poesia e das formas de atuação de seus poetas. Para os integrantes desse grupo, a experiência do *sufoco* não é mais objeto de uma reflexão ou mesmo de uma generalização. Ao contrário, o sufoco é experimentado a nível das sensações mais imediatas, promovendo antes perplexidade do que crítica conceitual. A opção por ser cigana e habitar uma nuvem parece coincidir com o que Octavio Paz chama de "a nova estética da indiferença", em *Corriente alterna*. Se as vanguardas protestaram com um grito ou um silêncio, hoje a rebelião jovem protesta com um levantar de ombros. Não mais a metáfora: a justaposição que cria um tipo de neutralidade entre os elementos do poema. Parecemos passar da utopia ao tempo circular do mito. Entretanto, como observa O. Paz, esses rebeldes ignoram a metade de seu destino: o castigo, e também muito dificilmente têm acesso à outra metade: a consciência.

É assim que essa poesia acredita na essência da energia pura, recusa programas e qualquer tipo de eficácia de uma maneira aparentemente ilógica. E é natural que essa nova postura rejeite sistemas coerentes. Ela é resultado de um estado de coisas mais elementar: a descrença e o mal-estar.

Diz Chacal:

desabutino

quem quer saber de um poeta na idade do rock
um cara que se cobre de pena e letras lentas
que passa sábado a noite embriagado
chorando que nem criança a solidão

quem quer saber de namoro na idade do pó
um romance romântico de cuba
cheia de dúvidas e desvarios
tal a balada de neil sedaka

quem quer saber de mim na cidade do arrepio
um poeta sem eira nem beira de um calipso neurótico
um orfeu fudido sem ficha nem ninguém pra ligar
num dos 527 orelhões dessa cidade vazia

E o mesmo sentimento do poema de Chacal volta em Charles:

falei torto
fiz cambalhota
ensaiei saltos mortais
e dei saltos menores sem nenhum perigo
as noites se arrastam e não existe vampiro
os quadros repetidos irritam meu olho
vermelho

Apesar de o poeta manter a transcrição imediata do sentimento, o sentido expresso da falta de saída, neste caso, torna-se mais grave quando se registra que falar torto, fazer cambalhota e ensaiar saltos mortais resulta na realidade em muito pouco ou nada, o que de certa forma reforça e torna trágico o sentimento do *sufoco*. E Charles prossegue, de modo mais agressivo:

colapso concreto

vivo agora uma agonia:
quando ando nas calçadas de copacabana
penso sempre que vai cair um troço na minha cabeça

Em outro momento, Luiz Olavo Fontes hesita em nomear o sufoco, embora identificando-o como

PROPRIEDADE PRIVADA

não tenho nada comigo
só o medo
e medo não é coisa que se diga

O título *Propriedade privada*, conceito jurídico que implica um contrato econômico e social, amplia o sentido desse medo, do nível meramente subjetivo, para vinculá-lo explicitamente a um contexto mais amplo.

Em *Preço da passagem,* Chacal nos dá a identidade dessa rebelião:

Nome: Orlando Tacapau
Idade: Indeterminada no Espaço
Origem: Indefinida no Tempo
Filiação: Alzira Namira   Irineu Cafunda
Impressão Digital: Lamentável
Traços Psicológicos: Maleabilidade em rela
ção aos animais sem horá
rio para as refei
ções alegre ardiloso
instantâneo aéreo
pássaro instável
sujeito integral
iluminações avulsas.
Traços Físicos: marca negra na íris
Profissão: qualquer nas horas vagas
Pseudo Alcunha: Omar Malina
Analvaro Inflamável
Maxmidia
Francis Khan
Graça Bandeira
Alcântara Tatu
Décio Esteves Lopes
Lauro Lauro

Mais do que um procedimento literário, agora o visado é a transgressão à ordem mesma do cotidiano que é agredido nessa paródia do documento por excelência, a carteira de identidade, subvertida na sua eficácia burocrática de identificação. Sem horário para as refeições, alegre, ardiloso, instantâneo e aéreo, a identidade de Tacapau é o reconhecimento da sua não existência civil. E esse reconhecimento, a marginalidade vivenciada, não é mais o sufoco significado, mas experimentado de forma direta. É interessante notar como aqui pode-se apreender a absorção do coletivo pelo individual. Parece não haver mais a consciência dessa separação. Nem a experiência desse sentimento separa mais o sujeito do objeto observado. Nesse caminho, podemos ver ainda como a distância entre o gesto e a palavra, entre o fazer literário e o produto final é igualmente fragilizada:

DRAMA FAMILIAR

mais um berro histérico
e mato um

CRIME PASSIONAL

corre e dá a mão a outro
corro e corto a mão dos dois

Nestes dois poemas de Charles, a literatura não é um lugar de sublimação de um sentimento de mal-estar. A dor-de-cotovelo ou os conflitos com a família, temas tão caros à tradição literária na sua forma nostálgica ou dramática, aqui dão lugar à atuação — tipo "criminal", no caso — dentro do próprio texto. O poema é o registro (ou o desejo) imediato da ação, não da reflexão. E o culto do instante é, agora, investido, antes de mais nada, do caráter de ex-

periência pessoal. Em Luiz Olavo Fontes, o instante não é mais procurado como efeito inesperado, tal como o apreendia o modernismo, mas é aquele instante diluído no cotidiano, que se passa a toda e qualquer hora:

CENA FAMILIAR

cumprimentei a mãe o pai
com uma palavra sobre Nixon
dei um beijo na avó
que me deu um livro horrível
disse que ia ler, agradecido
quando a mãe me pegou
a falar de I Ching
com olhos vidrados
Ângela já vem
está saindo do banho
(adoro Ângela de toalha)
na poltrona o pai postulando
A ordem unida idiotiza os homens
a mãe jogava moedinhas na mesa
de olhos fechados
eu pensando no último conto
respondi a todas as perguntas
enfurnado em meus personagens
levei um beijo carinhoso
Ângela de cabelo molhado
saímos para tomar um porre
depois trepar num hotel da Barra

não se preocupe, minha senhora
às duas estamos em casa

Nessa produção, o caráter de momentaneidade não está apenas a nível temático, mas sobretudo enfatiza a própria momenta-

neidade do ato de escrever. Esse registro, de certa forma, poderá ter um caráter casual, lúdico ou mesmo trágico. Brinca-se com a vida, com o poema, com um real que não deve ser levado a sério. Nesse sentido, mais que o humor, o deboche e a brincadeira parecem ser uma saída mais sadia para Charles:

> ando menos preguiçoso
> lavo o fogão com grande ardor
> canto como uma maria louca
> esse tango é demais
> angela maria parece insuperável
> o pentelho da vida não me preocupa

Ou ainda em *Broto*, de Ronaldo Santos:

> terça à tarde
> sexta também
> quarta após as 4
> quinta, jamais!
> falou?
>
> Matei dentista
> matei faculdade
> matei outras coisas
> e vim de ver!
> soprou um vento irresponsável

onde, mais que um julgamento sobre a sociedade, transparece a negação instintiva e sentimental de sua ordem. A esse respeito, o exame dos textos que se referem diretamente às práticas institucionais — como a experiência com a universidade, por exemplo — mostra-nos um saldo muito pouco proveitoso cujo resultado parece ter sido o desencanto e/ou a saída ardilosa:

AULA

a luz da lua prateia a planta
um bocejo dentuço engole a noite

Charles

SENTADO E ESTUDANTIL, ORLANDO PERSCRUTAVA O ABSURDO E O RABO DA PROFESSORA; DE REPENTE PASSOS NO CORREDOR ATRÁS DA PORTA FECHADA. "SERÃO POLICIAIS OU ALUNOS ATRASADOS?" TAKAPASSOU A MULHER COM GIZ E ABRIU A PORTA. O HOMEM COLADO COM AS RELHAS ENTREGANDO SAIU DE BANDA. BANDEIRA. SUA SUÁSTICA CAIU NO CHÃO. ORLANDO VIU O LANCE ACHOU NADA PISOU NA ESCADA E NÃO APARECEU MAIS POR ALI.

PRA QUÊ?

Chacal

O sentimento de marginalidade aqui parece mais uma conclusão inevitável do que uma opção contestatória. Entretanto, assume constantemente um discurso de desconfiança fundamental em relação às significações e às linguagens valorizadas por essa mesma prática institucional.

o poeta que há em mim
não é como o escrivão que há em ti
funcionário autárquico

o profeta que há em mim
não é como a cartomante que há em ti
cigana fulana

o panfleta que há em mim
não é como o jornalista que há em ti
matéria paga

o pateta que há em mim
não é como o esteta que há em ti
cana a la kant

o poeta que há em mim
é como o vôo no homem pressentido

Chacal

E nesse processo crescente de quebra de referências, a literatura não é poupada. Identificada como um dos gestos comuns do dia-a-dia, a "obra" é desmistificada junto com todos os "teatros da vida". Obcecada pelas imagens comuns e surpreendentes do cotidiano, a nova crítica, entretanto, não produz juízos, mas visões. E, dentro desse quadro, nada importa, ou: qualquer coisa importa.

logo de manhã escrevi uns textos ruins
um melhorzinho
displicente rasguei os textos ruins
um puta calor nublado abafado
reli o melhorzinho
me dei por satisfeito
o disco arranhado
o almoço pra requentar
não tomei banho
você sabe que acordo tarde
liguei mas encontrei apenas uma resposta de fios
visto as calças de pano
qualquer ônibus
qualquer destino
qualquer transação
não existe nenhum teatro da vida

Guilherme Mandaro

O poema parece um campo de ação: elabora-se o texto como um jogo de tensões brutas entre objetos e emoções. A intenção

fundamental parece não dirigir a emoção poética mas acompanhá-la para onde ela for, de uma maneira errante. Nem o foco nem o alvo dos poemas estão bem identificados.

Na proximidade extrema com as circunstâncias, o poema se confunde com elas, assinalando seu caráter perecível e transitório. Assim, ele como que perde sua natureza de peça literária e ganha peso como registro, objeto transmissível. Como diz Cacaso, essa poesia

> ... insinua estar reivindicando a plenitude da gratuidade, e mesmo ancorando nisso sua razão maior de ser. É a busca de um momento que seja de descompromisso com tudo, passando pela ordem dos fatos, a eficiência do raciocínio, a respeitabilidade do veículo e de seus temas, as justificativas louváveis porém exteriores etc. etc. Descompromisso inclusive com a noção comum de descompromisso, pois pretende ver nisso, no direito à gratuidade e ao jogo desinteressado do espírito, que encarna e propõe, uma forma especial de engajamento, uma participação a um tempo literária e vital num incondicional sentimento de liberdade.[26]

Sobre a respeitabilidade do engajamento literário Charles nos informa:

> troco um chumaço de poesia pelo amor da macaca
> sou um romântico cubalivre dançando conforme a lua

Ou ainda, do mesmo Charles:

> na minha cabeça não tem idéia de mofo
> nem farsa modernista
> tem minhocas oportunistas
> empapuçadas de terra

A publicação "oficial" do grupo Nuvem Cigana vai ser a revista *Almanaque Biotônico Vitalidade,* agora em seu segundo número. Essa publicação, que reúne a produção dos novíssimos na área do Rio de

Janeiro, parodia a forma dos antigos almanaques farmacêuticos: poemas, charadas, jogos, curiosidades, palavras-cruzadas convivem alegremente num dos aspectos do que eles convencionaram chamar de artimanha poética. A apresentação do *Almanaque* enfatiza, com bom humor, a saída da alegria, da brincadeira, do descompromisso e configura a opção vitalista:

APRESENTAÇÃO:
essência de energia pura,
o BIOTÔNICO VITALIDADE
é composto de raízes,
folhas e frutos plenos.
Sucesso comprovado
através dos séculos. Pro-
filaxia da cegueira no-
turna. É muito eficaz nos
casos de desânimo geral

INDICAÇÕES:
contra a inércia
contra a lei da gravidade
contra marcar bobeira
contra a cultura oficial
contra a cópia
a favor da liberdade
contra o irremediável

CONTRA-INDICAÇÃO:
não deve ser ministrado
àqueles que propõem a
morte como única forma
de vida.

POSOLOGIA:
a critério do paciente. a medicina não
faz milagres.

O lançamento dos números do *Almanaque* ou dos livros da Nuvem Cigana se fazem espetáculo: leituras dramatizadas dos poemas, shows de rock, "approntes" inesperados. Como resposta frontal aos lançamentos literários tipo "noite de autógrafos", os poetas adotam o comportamento malandro contaminando a arte com a manha carioca e estabelecem para esse novo tipo de "happening" o conceito *Artimanha*. Ainda que atuem num circuito restrito, essas festas reúnem um numeroso e caloroso público jovem cujo interesse pela leitura dos poemas é inusitado e surpreendente. Em certo sentido, a fugacidade desses encontros parece corresponder à linguagem instantânea e fragmentária de sua poesia. Como se fossem um equivalente vivo da fragmentação da linguagem, esses atos descontínuos, esse sentido de agrupamento e dispersão, reconstituem, em certa medida, a ausência do sentido de totalidade de seus poemas.

É interessante notar como setores da crítica marxista não apreendem e mesmo censuram esse sentido de dispersão e momentaneidade, acusando, nesta produção, a falta de perspectiva finalista, a falta da dimensão do Futuro, condição necessária para que ela se desmarginalize. A nosso ver, é exatamente a falta dessa dimensão a sua maior novidade e a força subversiva dessa produção. Recorrendo uma última vez a O. Paz, em *Corriente alterna*, podemos ver que o sentido profundo dessa forma de protesto — sem ignorar nem suas razões nem seus objetivos imediatos e circunstanciais — consiste em ter oposto ao fantasma implacável do Futuro a realidade espontânea do *agora*. E que a irrupção do *aqui e agora* significa a irrupção, no centro da vida contemporânea, da palavra proibida, da palavra maldita: *prazer*. Uma palavra não menos explosiva e não menos bonita do que a palavra *justiça*.

Entretanto não nos iludimos com a eficiência dos efeitos imediatos da proposta marginal, mais identificada com o grito do que com uma forma de resistência mais consciente, mais planejada. Mas

é importante reconhecer que essa literatura, na tentativa de criar uma outra linguagem, promove, ainda que de forma intuitiva e pouco organizada, uma reflexão sobre as linguagens já legitimadas. É nesse sentido que tiveram que inventar saídas, recusando os discursos do saber e do poder e enfrentando as tendências do nacionalismo e da arte socialmente comprometida — hoje protegidas pelas instâncias oficiais — através do humor e da paixão, nos surpreendendo com alguma coisa muito nova que talvez nem tenham identificado ainda e que talvez nem possa mesmo ser claramente identificada por ninguém agora.

Estamos em dezembro de 1978. Os jornais comemoram o 10º aniversário do AI-5 ou o "fim do quinto ato". A nova linguagem brasileira incorpora, no seu dia-a-dia, um novo vocabulário: sociedade civil, anistia, advogados, movimento sindical, inflação, atividade partidária, direitos humanos e outros conceitos curiosos. O humor político de Jô Soares, de certa forma, substitui, na televisão, as narrativas triunfalistas de Amaral Neto. Nara Leão, a musa da canção de protesto durante a década de 60, grava um LP com obras de Roberto e Erasmo Carlos chamado *Que tudo mais vá para o inferno*. No campo da cultura, o debate se reacende agora tematizando a falência da produção ortodoxa de esquerda, hegemônica no mercado e em fase de consolidação de alianças com a burocracia do Estado: são os "patrulheiros ideológicos". Essa polêmica se desenvolve, em ritmo de sensação, através das principais publicações da imprensa no eixo Rio-São Paulo, promovendo divisões em torno de uma suposta censura não-oficial da velha esquerda, mais conhecida como "camisa de força ideológica", expressões cunhadas pelo cineasta Carlos Diegues, antigo militante nas frentes do Cinema Novo e ex-marido de Nara Leão. A patrulhagem ideológica é identificada como mais repressiva e controladora da produção cultural do momento do que os, ainda em vigência, aparelhos de coerção do Estado. A instalação dessa questão faz-se, não por acaso, num momento

de abertura político-institucional e de retomada do discurso político direto na imprensa, nas mobilizações sindicais e no recrudescimento das manifestações estudantis.

Diante desse quadro de reanimação política, de redefinição de posições, de remanejamento, de fartas polêmicas e poucas certezas — um momento substancialmente diverso daquele que serviu de ambiente para o surgimento e circulação da poesia marginal — fico pensando: de que forma a biotônica vitalidade dos novíssimos responderá e absorverá esses novos ares?

Nota

[26] BRITO, Antônio Carlos de. "Tudo de minha terra: bate-papo sobre poesia marginal". *Almanaque*. S. Paulo, (6): 48, Brasiliense, 1978.

Alguns documentos de época

Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura

Março, 1962

Arte popular revolucionária

As posições assumidas pelo Centro Popular de Cultura diante das questões fundamentais da arte popular e da arte em geral não são posições que derivam diretamente de uma reflexão exclusiva sobre os problemas estéticos. Nós, os artistas e intelectuais que compomos o Centro Popular de Cultura, temos também nossas concepções estéticas, mas a elas chegamos partindo de outras regiões da realidade. Assim pensamos e assim agimos porque consideramos que a arte, bem como as demais manifestações superiores da cultura, não pode ser entendida como uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais que configuram a existência da sociedade. Nem tampouco acreditamos que ao homem, por sua condição de artista, seja dado o privilégio de viver em um universo à parte, liberto dos laços que o prendem à comunidade e o acorrentam às contradições, às lutas e às superações por meio das quais a história nacional segue o seu curso. Antes de ser um artista, o artista é um homem existindo em meio aos seus semelhantes e participando, como um a mais, das limitações e dos ideais comuns, das responsabilidades e dos esforços comuns, das derrotas e das conquistas comuns. Ninguém pergunta ao artista se prefere viver dentro ou fora da sociedade: o que se lhe pergunta é como preten-

de orientar sua vida e produzir sua obra dentro da sociedade a que pertence inelutavelmente. Ignorar esta questão ou desqualificar sua validez não é uma forma nem de resolvê-la, nem de eliminá-la do conjunto das indagações que estão na origem de toda atividade artística autêntica. O artista que não se manifesta conscientemente sobre a posição que assume diante da vida social só consegue esquivar-se a este dever de um modo indireto e ilusório pois que em seu próprio trabalho, em sua própria atividade produtora está contida sua definição como membro integrante do todo social. O que não é declarado explicitamente pele artista alienado é dito implicitamente pela obra alienada. Querendo ou não, sabendo ou não, o artista se encontra sempre diante de uma opção radical: ou atuar decidida e conscientemente interferindo na conformação e no destino do processo social ou transformar-se na matéria passiva e amorfa sobre a qual se apóia este mesmo processo para avançar; ou declarar-se um sujeito, um centro ativo de deliberação e execução, ou não passar de um objeto, de um ponto morto que padece sem conhecer, decide sem escolher e é determinado sem determinar.

O artista que pratica sua arte situando seu pensamento e sua atividade criadora exclusivamente em função da própria arte é apenas a pobre vítima de um logro tanto histórico quanto existencial. O aparecimento em cada época de uma pluralidade de escolas artísticas, de correntes, de direções estilísticas que mantêm entre si lutas e tensões continuadas leva o artista ideologicamente despreparado à ilusão de que os fenômenos artísticos formam um todo único e autônomo e parece-lhe assim que o surgimento e o desaparecimento de concepções e correntes são fatos decididos na própria esfera da arte, são ocorrências que se produzem pela ação de fatores artísticos imanentes, sem qualquer referência às condições sociais e históricas. Para o artista despolitizado a história da arte não constitui mais do que a história das formas e dos problemas artísticos e a sucessão dos estilos é entendida como não sendo mais do que um simples jogo de pergunta e resposta, de formula-

ção e execução. Segundo este modo de ver, cada artista, corrente ou geração só representa um esforço positivo na medida em que tenha realizado cometimentos técnicos, inovado formas ou resolvido problemas artísticos que até então desafiavam seus predecessores. O artista deixa de ser visto como sendo essencialmente e acima de tudo um homem posto diante do mundo e tendo que dar respostas não aos problemas intrínsecos à arte mas às questões básicas pertinentes ao saber, ao agir, ao crer e todas as demais questões relativas à visão de mundo que lhe são formuladas diretamente pela própria existência, daí decorrendo que a história da arte deixa de ser vista como fato integrante da história do homem em seu esforço por apropriar-se do mundo e fazê-lo seu.

Este romântico alheamento do artista em relação à vida concreta dos homens explica-se, entre outras razões, pela concepção idealista por meio da qual o artista pensa e valoriza a posição e o papel da arte dentro da sociedade. Perdido em seu transviamento ideológico, não se dá conta que a arte quando vista no conjunto global dos fatos humanos não é mais do que um dos elementos constitutivos da superestrutura social, juntamente com as concepções e instituições políticas, jurídicas, científicas, religiosas e filosóficas existentes na sociedade. Não vê a seguir que esta superestrutura longe de ter uma vida autônoma e uma direção própria independente de qualquer influxo exterior está, ao contrário, em estreita conexão com o conjunto das relações de produção, que formam a estrutura econômica da sociedade. O que distingue os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura. Precisamente por meio dessa consciência dos condicionamentos a que está submetida nossa atividade artística e cultural é que adqui-

rimos a possibilidade de realizar um trabalho criador verdadeiramente livre. A liberdade de que não desfruta a grande maioria dos artistas brasileiros, nós a conquistamos ao compreender que nosso pensamento e nossa ação se inserem num *contexto* social dominado por leis objetivas. É pelo conhecimento das relações reais que articulam os fenômenos uns aos outros que se afasta o perigo da falsa consciência da liberdade artística, porque somente tal conhecimento é capaz de possibilitar a ação conforme as leis científicas, ou seja, a ação que é essencialmente livre porque é eficaz no mundo da objetividade e nunca é esmagada e anulada pelas leis, visto que nunca se insurge contra elas. Não ignorando as forças propulsoras que, partindo da base econômica, determinam em larga medida nossas idéias e nossa prática, não podemos ser vítimas das ilusões infundadas que convertem as obras dos artistas brasileiros em dóceis instrumentos da dominação, em lugar de serem, como deveriam ser, as armas espirituais da libertação material e cultural do nosso povo.

O criador consciente dos suportes materiais que condicionam a esfera da realidade em que atua está igualmente em condições de compreender a exata medida em que cada setor da superestrutura pode reagir dialeticamente sobre a base econômica e manter em relação a esta base uma certa independência de movimentos. A importância desta relativa autonomia da arte está em que é por aí capaz de se converter numa força ativa e eficiente, apta a produzir efeitos substanciais sobre a estrutura material da sociedade. Tal fato constitui, precisamente, a própria condição e possibilidade de toda e qualquer arte revolucionária e é dele que o CPC extrai a razão de ser e o fundamento primeiro de sua existência como entidade artística e cultural de caráter popular e revolucionário. Se não fosse possível à consciência o adiantar-se em relação ao ser social e converter-se, dentro de certa medida, em uma força modificadora do ser social, também não seriam exeqüíveis nem a arte revolucionária nem o CPC.

Os funcionários da servidão

Há outras razões, entretanto, de caráter mais particular e concreto, que fundamentam a atuação do CPC e mostram como, de fato, a arte revolucionária, dentro do quadro geral oferecido pela realidade brasileira, representa, mais que uma iniciativa viável, uma necessidade incoercível, o imperativo colocado pelas próprias perspectivas revolucionárias que agora se apresentam ao homem brasileiro, como decorrência da falência histórica com que se defrontam, no plano nacional e internacional, as estruturas sócio-econômicas em cujos estreitos limites não mais podem ser atendidas as exigências que em nosso tempo já se tornaram exeqüíveis na prática, e se tornaram, por isso mesmo, tarefas inadiáveis para a consciência.

Em toda sociedade como a nossa, dividida em classes sociais que se opõem como pólos distintos e irreconciliáveis de contradições sociais cada vez mais agudas, não é permitido mais a ninguém pôr em dúvida a afirmação de que as obras do espírito apresentam-se necessariamente marcadas por um caráter de classe, por um compromisso e por uma posição tomada em relação às classes em luta pelo poder político. Nem tampouco escapa a ninguém a percepção da validade com que podemos vincular as idéias dominantes em determinado período com a classe dominante no mesmo período, pois não pensar assim seria manifestar uma inocência tão grande quanto a de supor que a classe dominante, detentora do *poder* material, pudesse ainda se sentir segura em seus privilégios ao entregar nas mãos das classes dominadas o direito de produzir e orientar a cultura dominante. Embora a classe dominante seja uma realidade histórica só definível em função da contradição fundamental a cada sociedade e possa, por conseguinte, variar de conteúdo conforme varie a contradição fundamental, de todos os modos é certo que a relação de dominação não poderia sobrexistir a partir do momento

em que as idéias dominantes deixassem de ser a pura e simples expressão espiritual das relações materiais dominantes. Como a classe que explora e a classe que é explorada não podem estar em paz senão provisória e precariamente, como o homem que explora não uma coisa e sim a outro homem, a dominação não seria completa nem duradoura se não fosse também a dominação das idéias e dos sentimentos, dos valores e das aspirações, da sensibilidade e da vontade.

Para os trabalhos desta empresa de anestesia e domesticação das consciências são utilizados os talentos dos artistas, intelectuais e ideólogos a quem os detentores da produção material entregam em confiança a produção dos bens espirituais. Os artistas e intelectuais incumbidos de fornecer às massas populares as idéias e as crenças que as acorrentam à servidão não pertencem assim necessariamente aos próprios quadros da classe exploradora. Podem ser recrutados entre os mais diversos setores da sociedade, pois para fazer o que se lhes pede não necessitam apresentar nenhum outro título além do certificado de sua própria alienação. Não lhes podemos exigir nem sequer a consciência da sórdida função a que se dedicam porque, ao contrário, a ela *atribuem* um significado excelso e dignificante. Sentem-se, na verdade, pairando acima das classes e superiores às mesquinhas vicissitudes em que se envolvem as classes em sua luta e assim pensam porque não *julgam* pontificar para uma minoria: suas formulações, longe de se destinarem apenas à elite plutocrata, são lançadas com pretensão à universalidade e dispõem-se a oferecer não só aos poderosos, mas a todo o povo, os valores inestimáveis do saber e da arte. Não se admitem comprometidos ou de algum modo vinculados à classe dominante porque acima de tudo anima-os a fantástica convicção de se sentirem, além de desligados *dela,* superiores a ela. Semelhante fantasia tem sua origem no fato de que, por sua profissão de ideólogos da espoliação, lhes compete dizer ao próprio dominador qual é o ser do

dominador, lhes compete definir a essência da dominação e justificar a sua existência. Como depositários da cultura atendem assim as encomendas de pequenas ilusões e grandes mistificações com as quais a classe dominante se reabastece para o exercício cotidiano da exploração do homem pelo homem. O caso do artista a serviço dos interesses antipopulares pode ser além do mais agravado na medida em que não é nem sequer necessário que o artista concorde subjetivamente com as idéias que em sua obra propõe e consagra. As conseqüências práticas da criação artística se realizam independentemente da vontade e das convicções pessoais do criador e produzem seus efeitos letais sem precisar para isso do consentimento do artista que em sua incompetência ideológica não foi capaz de compreender sua obra.

O processo pelo qual os artistas e intelectuais se convertem na força espiritual que efetiva e consolida a opressão das massas não constitui, entretanto, um bloco maciço e fechado onde não haja lugar para as imperfeições, as lacunas e as exceções. Em nosso país, a todo artista ou intelectual pertencente à reação cultural encontra-se hoje permanentemente aberta a possibilidade de reexaminar sua posição e renunciar ao ponto de vista de *classe* que consciente ou inconscientemente veio assumir. A existência do artista de esquerda dentro da sociedade de classes é possível pela simples razão de que nenhuma formação sócio-econômica pode ser inteiriça e isenta das contradições pelas quais coexistem sempre duas sociedades dentro da mesma sociedade: a velha em fase de declínio e extinção e a nova em fase de surgimento e expansão. Em nosso país, as contradições cada vez mais agudas entre as forças produtivas em avanço e as relações de produção em atraso, entre as classes vivendo de seu trabalho e as classes se apropriando do trabalho alheio, entre a nação despertando para a conquista de seu futuro histórico e o imperialismo desejando para si o império da história, são contradições que não podem deixar de se refletir em cada um

dos aspectos da vida nacional e acentuar cada vez mais sua presença tanto no nível da infra-estrutura quanto no da superestrutura ideológica. Elas abrem constantemente o caminho para a formação de novas e inumeráveis frentes de luta e neste processo vão substituindo incansavelmente o velho pelo novo. Em nosso país não há nada mais fácil do que descobrir a presença ativa do novo. Ele encontra-se a cada momento operando transformações de todas as ordens em todos os níveis da realidade nacional. Os que não o encontram e por isso se perdem na angústia e na impotência sem remédio são os artistas e intelectuais que se recusam a compreender que novo é o próprio povo e que há o novo onde está o povo e só onde está o povo.

Os artistas e intelectuais brasileiros distribuem-se em geral por três alternativas distintas: ou o conformismo de que acima falamos, ou o inconformismo, ou a atitude revolucionária conseqüente. É muito comum acontecer que os artistas e intelectuais a quem já foi dado descobrir a abjeção contida na atitude de aceitação de defesa da ordem vigente se sintam plenamente satisfeitos consigo mesmos quando se instalam na posição inconformista caracterizada por um vago sentimento de repulsa pelos padrões dominantes e manifestada numa decidida vontade de não se deixar identificar com os conteúdos mais expressivos da ideologia opressora. Não advertem, contudo, que, para estar ao lado do povo e de sua luta, não basta adotar a atitude simplesmente negativa de não adesão, de não cumplicidade com os propósitos ostensivos dos inimigos do povo. A neutralidade dos inconformistas não passa, o mais das vezes, de uma inocente ilusão de independência e as escaramuças com que, em momentos de maior hostilidade, assaltam as cidadelas do poder não são capazes de causar maiores danos porque, na medida em que não obedecem a um plano de conjunto inspirado numa visão global da realidade, estes atos de rebeldia se perdem no oceano das manifestações epidérmicas que de modo algum põem em perigo os de-

tentores efetivos do poder. A classe dominante, enfeixando em suas mãos o poder material e político, não tem por que temer os arroubos esporádicos, a revolta dispersiva, a insatisfação inconseqüente que caracteriza o comportamento dos inconformistas. Ela está unida e coesa em torno de seus privilégios e como um todo organizado e consciente de seus fins sabe que sua destruição e derrocada final só poderão advir de outra força igualmente organizada e firmemente determinada a eliminá-la da existência histórica. No artista e no intelectual inconformista ela encontra apenas um oponente isolado que inclusive exerce a função social de ser a exceção que confirma as regras do bom senso, do bom comportamento, da boa disciplina. De ânimo variável, o inconformista está a cada momento exposto ao risco de ser conquistado pela causa adversária pois os motivos que inspiram sua conduta ele os extrai de convicções idealistas e da atitude puramente negativa de repugnância pelo *status quo*. Suas posições são assumidas em função de circunstâncias ocasionais de disposições subjetivas momentâneas e são expressões de um ponto de vista pessoal sobre a realidade em lugar de emanarem de um ponto de vista de classe, da visão de mundo da classe explorada em luta por sua emancipação.

O novo é o povo

A terceira alternativa é aquela escolhida pelos artistas e intelectuais que identificam seu pensamento e sua ação com os imperativos próprios à consciência da classe oprimida. Somente enquanto satisfazem a esta condição é que os artistas e intelectuais que compõem o CPC se sentem autorizados a afirmar sua qualidade primeira e fundamental de revolucionários conseqüentes.

O CPC não poderia nascer, nem se desenvolver e se expandir por todo o país senão como momento de um árduo processo de ascensão das massas. Como órgão cultural do povo, não poderia

surgir antes mesmo que o próprio povo tivesse se constituído em personagem histórico, não poderia preceder o movimento fundador e organizativo pelo qual as massas se preparam para a conquista de seus objetivos sociais. Não poderia haver CPC antes que fossem criadas e consolidadas as diversas formas de arregimentação e fortalecimento das massas, antes que fossem constituídos os sindicatos operários, as entidades e associações profissionais e regionais, os diretórios estudantis, os partidos políticos de esquerda, os núcleos, as ligas, as frentes, as uniões e todos os demais organismos de vanguarda que centralizam e dirigem unificadamente a ação ascensional das massas.

As entidades representativas do povo vão em seu movimento cada vez mais descobrindo novas perspectivas e criando novas frentes e formas de luta sempre mais ricas e complexas. É na linha deste desenvolvimento que se situa o CPC como arma para um tipo novo e superior de combate. As reivindicações das massas partindo das necessidades mais primárias relativas à própria subsistência física chegam ao nível das exigências assistenciais médicas, sanitárias e segurativas para atingir, por fim, o plano das pretensões políticas e culturais. Dizemos assim que o CPC representa precisamente o fenômeno de generalizar e efetivar, num nível superior e em escala nacional, a experiência dos incipientes departamentos culturais das organizações de massa. Isto significa que o povo tendo lançado as bases de sua defesa material está agora em condições de instituir o dispositivo que lhe permite resguardar e desenvolver seus valores espirituais, sua consciência. O CPC é assim o fruto da própria iniciativa, da própria combatividade criadora do povo.

Os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural. É esta opção fundamental que produz no espírito dos artistas e intelectuais que ainda não a fizeram alguns equívocos e incompreensões quanto ao valor que atribuímos à liberdade indivi-

dual no processo da criação artística e quanto à nossa concepção da essência da arte em geral e da arte popular em particular.

Cremos que o primeiro problema, relativo à liberdade de criação, só pode ser analisado em seus devidos termos quando visto nos quadros da relação artista-público. Há duas hipóteses a considerar: uma, a de que o público com quem o artista pretende entrar em *comunicação* seja constituído pela classe social de que o artista enquanto indivíduo faz parte integrante não apenas pela posição que ocupa no processo da produção, mas também pelo fato de que em sua consciência se refletem com fidelidade os conteúdos da consciência desta classe. Sempre que se trata de casos como este, não tem qualquer sentido a colocação do problema da liberdade artística. Quando o artista está identificado a tal ponto com seu público o engajamento não pode significar para ele submeter-se a um compromisso com uma entidade estranha e hostil a ele. Nada o impede de ser ao mesmo tempo livre e engajado, de dizer o que quiser e, ao mesmo tempo, servir aos interesses de seu público em tudo que disser. O compromisso só aparece como uma restrição, como uma fonte de impedimento à liberdade criadora quando se verifica algum divórcio entre o artista e o público a quem fala. Para os artistas do CPC que têm no povo o público de sua opção o problema surge na medida em que o povo não é uma entidade homogênea em sua composição uma vez que dele faz parte não apenas a classe revolucionária mas também outras classes e estratos sociais os mais diversos. Assim, via de regra ocorre que o artista do CPC embora pertencendo ao povo não pertença à classe revolucionária senão pelo espírito, pela adoção consciente da ideologia revolucionária. Os conflitos que daí resultam não se atenuam quando se considera que o artista do CPC não tem como seu público exclusivamente a classe revolucionária. De fato, sua obrigação é muito mais ampla pois ele deve dirigir-se a todo o povo. O importante, no entanto, é que ao ir aos mais diversos setores do povo, ao formular artisticamente

os problemas específicos que aí encontra, o artista deve ir munido do ponto de vista da classe revolucionária e à sua luz examinar aqueles problemas dando a eles as soluções consetâneas com os interesses da classe revolucionária, os quais, em última análise, correspondem aos interesses gerais de toda a sociedade. Entretanto, por sua origem social como elemento pequeno-burguês, o artista está permanentemente exposto à pressão dos condicionamentos materiais de hábitos arraigados, de concepções e sentimentos que o incompatibilizam com as necessidades da classe que decidiu representar. Havendo conflito entre o que dele é exigido pela luta objetiva e o que dele brota espontaneamente como expressão de sua individualidade comprometida com outra ideologia, é que então surge o dever de se impor limites à atividade criadora cerceando-a em seu livre desenvolvimento. É preciso, no entanto, indagar de quem parte a imposição de limites. Não é do CPC que ela procede, mas do próprio artista. O criador engajado é quem se proíbe a si mesmo de trair a classe revolucionária, é ele que por coerência com seus próprios princípios vê em suas imperfeições e desfalecimentos um mal que não pode ser tolerado e assim é sempre ele quem se proíbe a si mesmo, quem se investiga e se policia. Desta forma procede não só por ter elegido para si um modo particular de ser artista ao decidir-se pela arte engajada, mas porque acima de tudo sabe que nada tem a perder, que não troca o melhor pelo pior. O objetivo de sua arte sendo a vida do povo nas infinitas manifestações do que nele há de afirmativo e revolucionário é incomparavelmente mais rico, mais grandioso e autêntico do que aquelas formas de existência que o artista renuncia a tratar pelo fato de ter preferido engajar-se. Feitas as contas, a troca de uma liberdade vazia de conteúdo por uma atividade consciente e orientada a um fim objetivo é feita a favor dos interesses do próprio artista em sua qualidade de criador.

O povo e suas 3 artes

Outra questão que dá margem a inumeráveis interpretações capciosas refere-se às concepções formais e conteudísticas que orientam a produção artística do CPC. Para a adequada compreensão deste ponto é antes de mais nada necessário distinguir com clareza as características que diferenciam a arte do povo da arte popular e, ambas, da arte praticada pelo CPC a que chamamos de *arte popular revolucionária*. São três tipos de manifestação artística que têm em comum o fato de não terem como público as minorias culturais mas que, fora esta semelhança, conservam entre si diferenças marcantes.

A arte do povo é predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. O traço que melhor a define é que nela o artista não se distingue da massa consumidora. Artistas e público vivem integrados no mesmo anonimato e o nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada. A arte popular, por sua vez, se distingue desta não só pelo seu público que é constituído pela população dos centros urbanos desenvolvidos, como também devido ao aparecimento de uma divisão de trabalho que faz da massa a receptora improdutiva de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas. Os artistas se constituem assim num estrato social diferenciado de seu público, o qual se apresenta no mercado como mero consumidor de bens cuja elaboração e divulgação escapam ao seu controle. A arte do povo e a arte popular quando consideradas de um ponto de vista cultural rigoroso dificilmente poderiam merecer a denominação de arte; por outro lado, quando consideradas do ponto de vista do CPC de modo algum podem merecer a denominação de popular ou do povo.

Com efeito, a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. É ingênua e retardatária e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento. A arte popular, por sua vez, mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior, não consegue entretanto atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte, pois a finalidade que a orienta é a de oferecer ao público um passatempo, uma ocupação inconseqüente para o lazer, não se colocando para ela jamais o projeto de enfrentar os problemas fundamentais da existência. Resultando do fenômeno geral de democratização da sociedade contemporânea, a arte popular é a produção em massa de obras convencionais cujo objetivo supremo consiste em distrair o espectador em vez de formá-lo, entretê-lo e aturdi-lo, em vez de despertá-lo para a reflexão e a consciência de si mesmo. A arte popular não pretende operar transformações substanciais em seu público; tudo se passa como se a finalidade máxima desta arte fosse a de conservar o povo imobilizado no estado em que o encontra. Em suas múltiplas manifestações é sempre visível a presença da atitude escapista que diante dos conflitos do mundo só consegue resolvê-los fingindo que o mundo não existe com os seus conflitos. Ela abre ao homem a porta para a salvação ao refugiá-lo numa existência utópica e num eu alheio ao seu eu concreto. A arte popular é escapista porque não constrói seus valores por um processo de aprofundamento e intensificação das experiências vividas pelo homem do povo. Consegue ser lírica lidando com a miséria, consegue ser saudosista quando se trata do futuro, é capaz de ironia ou abnegação diante da dor mais pungente e de todos os modos representa sempre um salto mágico para um plano mágico de existência ao qual ninguém sabe como chegar e de onde ninguém sabe como voltar para as provas do cotidiano.

Tanto a arte do povo, em sua ingênua inconsciência, quanto a arte popular, como arte da distração vital, não podem ser aceitas pelo CPC como métodos válidos de comunicação com as massas pois tais formas artísticas expressam o povo apenas em suas manifestações fenomênicas e não em sua essência. Com efeito, só se pode falar de uma arte do povo e de uma arte popular porque se tem em vista uma outra arte ao lado delas, ou seja, a arte destinada aos círculos culturais não populares. Se os senhores não tivessem sua arte não faria qualquer sentido a referência a uma feita pelo povo ou para o povo. A prova do caráter perfeitamente alienado dessas formas artísticas destinadas ao povo está em que não assumem posição radical diante das condições de sua própria existência. É a arte para a parte que não faz da exigência de uma arte para todos o motivo central de sua inspiração e de sua reivindicação. Não luta por suprimir a restrição vital que lhe é imposta de fora por forças estranhas a ela. Ao contrário, conforma-se sem qualquer reflexão, a girar mecanicamente na limitada órbita que poderes superiores lhe atribuíram. Nesse conformismo revela-se sua negação do povo e sua conivência com o ponto de vista daqueles cujo interesse é dividir em partes a sociedade. É uma arte para o povo que se mantém passiva ao lado de uma arte para senhores e que, traindo o povo em sua essência, não merece outro título que o de arte dos senhores para o povo.

Os artistas e intelectuais do CPC escolheram para si outro caminho, o da *arte popular revolucionária*. Para nós tudo começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a conseqüente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí não se é nem revolucionário, nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo. Radical como é, nossa arte revolucionária pretende ser *popular* quando se identifica com a aspiração funda-

mental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo o qual não pode ser outro senão o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é o povo. Se o que salta aos olhos e o que clama à razão quando se considera o povo é este seu defeito, esta sua privação de poder, é óbvio que nesta etapa histórica os traços positivos de povo só poderão se realizar pela prática dos atos negativos e destruidores que suprimem o povo enquanto ser escravizado. Na ação revolucionária o povo nega sua negação, se restitui a posse de si mesmo e adquire a condição de sujeito de seu próprio drama. Por este movimento gera-se toda a matéria-prima de que necessita a arte popular revolucionária para elaborar seus produtos, pois o conteúdo desta arte não pode ser outro senão a riqueza, em suas linhas gerais e em seus meandros, do processo pelo qual o povo supera a si mesmo e forja seu destino coletivo.

Eis porque afirmamos que, em nosso país e em nossa época, *fora da arte política não há arte popular.* Com efeito se o povo é um universal ele só pode estar presente como povo e, portanto, como universal, nas obras que versam sobre as questões humanas analisadas à luz de uma perspectiva política. Expressando-se ações e situações de outra ordem, que não revertem em último termo ao denominador político, não se trata mais do povo como protagonista de seu próprio drama e promotor do seu próprio destino. Se a política não for a fonte de onde brota a inspiração, se não for política a substância das situações de conflito que formalizamos, então em nossas obras não estaremos mais falando direta e revolucionariamente ao povo enquanto tal, ao povo como entidade coletiva que precisa escapar como um todo ao cerco de miséria de que é vítima e que encontra na atuação política organizada, unificada, seu único caminho de redenção. É uma verdade que paira acima de qualquer contestação a tese de que não pode haver

dois métodos distintos, um para o povo tomar o poder, outro para se fazer arte popular.

Por isso repudiamos a concepção romântica própria a tantos grupos de artistas brasileiros que se dedicam com singela abnegação a aproximar o povo da arte e para os quais a arte popular deve ser entendida como formalização das manifestações espontâneas do povo. Para tais grupos o povo se assemelha a algo assim como um pássaro ou uma flor, se reduz a um objeto estético cujo potencial de beleza, de força primitiva e de virtudes bíblicas ainda não foi devidamente explorado pela arte erudita; nós, ao contrário, vemos nos homens do povo acima de tudo a sua qualidade heróica de futuros combatentes do exército de libertação nacional e popular. Como nos momentos em que o povo luta não nos comportamos como artistas e sim como membros ativos das forças populares, podemos bem avaliar enquanto atuamos como artistas a importância que têm as armas culturais nas vitórias do povo e o valor que adquirem as idéias quando penetram na consciência das massas e se transformam em potência material. Aí está porque afirmamos a necessidade de centralizarmos nossa arte na situação do homem brasileiro posto diante do duplo desafio de entender urgentemente o mundo em que vive, o ser objetivo da nação em suas estruturas, em seus movimentos, em suas tendências e virtualidades, e de munir-se da vontade, dos valores e dos sentimentos revolucionários e de todos os elementos subjetivos que o habilitem a romper os limites da presente situação material opressora. Em lugar do homem isolado em sua individualidade e perdido para sempre, nos intrincados meandros da introspecção, nossa arte deve levar ao povo o significado humano de petróleo e do aço, dos partidos políticos e das associações de classe, dos índices de produção e dos mecanismos financeiros. Para nossa arte há de ser incomparavelmente mais pungente uma fogueira de toneladas de café do que as mesquinhas paixões de um marido traído ou o alienado desespero dos que vêem

na existência um motivo para o fracasso e para a impotência. Ao homem do povo, entretanto, não basta que seja rico e diferenciado o seu saber do mundo sobre o qual fará incidir sua atividade transformadora: nossa arte precisa oferecer-lhe também os motivos que forjam e impulsionam a ação revolucionária. Necessita reformular e dotar de um novo sentido antropológico as noções de mérito e demérito, de heroísmo e vilania, de virtude e de vício, de consciência de si e alienação. Quando o homem do povo pergunta à nossa arte: "o que sou?" devemos responder-lhe, em primeiro lugar, com a posição que ele ocupa no mapa da objetividade, com o papel que desempenha nas conexões causais entre os fenômenos, com o desafio que encontra nas articulações materiais a que está subordinado o ser do homem em seu essencial pertencimento ao mundo; e, em segundo lugar, devemos responder-lhe com as atitudes, as predisposições, as crenças e as esperanças que possibilitam e atualizam o exercício da vontade de libertar e de se libertar. Pela investigação, pela análise e o devassamento do mundo objetivo, nossa arte está em condições de transformar a consciência de nosso público e de fazer nascer no espírito do povo uma evidência radicalmente nova: a compreensão concreta do processo pelo qual a exterioridade se descoisifica, a naturalidade das coisas se dissolve e se transmuta. Podemos com nossa arte ir tão longe quanto comunicar ao povo, por mil maneiras, a idéia de que as forças que o esmagam gozam apenas da aparência do em si, nada têm de uma fatalidade cega e invencível pois são, na verdade, produtos do trabalho humano. A arte popular revolucionária aí encontra o seu eixo-mestre: a transmissão do conceito de inversão da práxis, o conceito do movimento dialético segundo o qual o homem aparece como o próprio autor das condições históricas de sua existência. O mundo, o termo antitético do homem é virado ao avesso e descobre-se em sua verdadeira natureza como momento dialético; como feito humano e não fato absoluto; e a dependência com respeito à situação

em que está inserido se revela ao homem como sendo em última análise dependência dele em relação a si mesmo. Nenhuma arte poderia se propor finalidade mais alta que esta de se alinhar lado a lado com as forças que atuam no sentido da passagem do reino da necessidade para o reino da liberdade.

Popularidade e qualidade

Entre as críticas que com mais freqüência são dirigidas ao CPC destaca-se a afirmação de que a arte popular revolucionária tem necessariamente que fazer concessões ao atraso cultural do povo e não pode por este motivo oferecer aos artistas a oportunidade de realizar um trabalho criador em profundidade. O artista do CPC estaria condenado assim a produzir abaixo de sua capacidade real, ao nível do vulgo, não encontrando jamais os estímulos que fazem do artista das elites um pesquisador imbuído do ideal da máxima perfeição e da exigência de sempre aprofundar suas experiências e superar os estágios já alcançados. Segundo este modo de ver, o artista do CPC abre mão de uma prerrogativa essencial ao seu ofício. Dirigido às condições primárias da sensibilidade popular o ato criador sofre um bloqueio impróprio, de fora para dentro, perde toda a sua vitalidade de ato original que se produz mediante a livre expansão das forças e dos recursos que o artista pode mobilizar quando dá tudo de si.

Tal crítica entretanto não procede. De modo algum somos artistas impedidos de dizer o que queremos pelo fato de só dizermos o que pode ser ouvido. Com efeito, em torno das discussões sobre arte política há um ponto que embora jamais seja abordado pelos artistas e críticos brasileiros é decisivo para o esclarecimento destes mesmos artistas e críticos. Todos que recusam validade à arte política centralizam seu ataque sobre os limites que ela impõe à atividade criadora e jamais percebem, por lamentável insuficiência

de auto-reflexão e autocrítica, que, no presente quadro da vida brasileira, qualquer outra espécie de arte, seja ela qual for, carrega igualmente consigo limitações intrínsecas invencíveis. Até aqui, tem-se discutido a questão como se se tratasse para o artista de escolher entre o perfeito e o imperfeito, entre a plena realização e a necessária frustração, quando na realidade o que ele tem a fazer é decidir que tipo de conteúdo deseja formalizar com sua arte, sabendo de antemão que em tal opção nunca é possível se libertar das limitações enquanto tais, mas sim escolher entre espécies particulares de limitação, pois recusando umas estará aceitando conseqüentemente outras. É uma fatuidade, muitas vezes repetida, querer opor à arte política uma outra arte paradisíaca que oferece ao artista os meios de realizar todos os seus sonhos de plenitude. A prova de que tal arte é uma ilusão idealista e não um fato real é dada pela pura e simples existência da própria arte política: a prática do artista revolucionário mostra que as oportunidades que lhe são oferecidas além da arte política encerram para ele limitações abomináveis às quais ele não pode se render sem com isso renegar sua visão do mundo e sua concepção da arte.

O balanço das relações entre a arte popular revolucionária e a arte ilustrada das elites dirigentes só pode ser levado a efeito metodicamente se distinguirmos, num primeiro momento, as questões relativas à forma daquelas que dizem respeito ao conteúdo. Os artistas e intelectuais do CPC não sentem qualquer dificuldade em reconhecer o fato de que, do ponto de vista formal, a arte ilustrada descortina para aqueles que a praticam as oportunidades mais ricas e valiosas, mas consideram que a situação não é a mesma quando se pensa em termos de conteúdo.

Com efeito, seria uma atitude acrítica e cientificamente irrespondível negar a superioridade da arte de minorias sobre a arte de massas no que se refere às possibilidades formais que ela

encerra. O artista de minorias não encontra nenhum obstáculo à sua legítima aspiração de aperfeiçoar os seus recursos expressivos e de desenvolvê-los ilimitadamente. O mundo da linguagem lhe é proposto como um campo aberto para o irrestrito exercício de sua liberdade criadora. Tudo o incita a superar-se e nada impede que se expanda seu ímpeto de renovar e de romper com os padrões convencionais desgastados e empobrecidos, sua necessidade de introduzir articulações cada vez mais puras e globalizantes, seu empenho em buscar ritmos mais intensos e sínteses mais elevadas, seu permanente anseio por cometimentos técnicos arrojados e o sentimento de que se encontra, a cada momento, realizando um hercúleo esforço na fronteira entre o oculto e o desocultado, entre o apenas suspeitado e o já expresso. No terreno formal, a diferença que separa o artista de minorias do artista de massas e que marca a superioridade do primeiro sobre o segundo é que preferencialmente aquele cria o novo enquanto este serve-se do usado. Mais uma vez, entretanto, é a relação artista-público que explica a riqueza e a qualidade superior das experiências formais possíveis na arte ilustrada. A liberdade do artista de minorias decorre de que sua produção destina-se a um público que, por definição, goza de condições culturais idênticas à sua. Sua obra vai às mãos de uma elite que tem por obrigação ir à sensibilidade do artista. Os termos em que a questão se apresenta são extremamente simples: se a elite-público não está à altura de compreender a obra, então que trate de se pôr à altura. Não faz parte dos deveres do artista levar em consideração o nível cultural da elite. É fácil ver que aqui tocamos em um ponto cuja importância não pode ser subestimada. A chave que elucida todos os problemas relativos às possibilidades formais da arte ilustrada e da arte revolucionária é descoberta quando se compreende que o ato de criar está determinado em sua raiz pela opção original a que nenhum artista pode se esquivar e que consiste no grande dilema entre a expressão e a comunicação.

Expressão e comunicação

Quando se pergunta "para que criar?" a consciência artística tem sempre diante de si a possibilidade de se inclinar por uma dessas duas respostas: para dizer, ou para dizer a outro. O artista de minorias não chega a enfrentar conscientemente tal alternativa. Ele se decide pela expressão, em detrimento da comunicação, porque julga que aquilo que o define como artista é a capacidade de pôr em forma os conteúdos amorfos que vagueiam na consciência, a capacidade de objetivar os estados subjetivos que são vivenciados pelas sensibilidades privilegiadas em seu contato com o mundo exterior. Ao exprimir o que antes não fora expresso o artista da minoria sente ter realizado sua missão sobre a terra. Isso não quer dizer entretanto que não tenha assumido nenhuma posição frente ao problema da comunicação. De fato, ele encontra à sua disposição um raciocínio sofismático graças ao qual consegue resolver o problema sem enfrentá-lo. Ao lhe ser perguntado: "para quem foi produzida sua obra", ele responde muito simplesmente que ela foi produzida para todos. Daí por diante passa a preocupar-se apenas com as questões relativas à expressão e julga-se desobrigado de examinar os resultados da obra no seio do público. O processo mental pelo qual o artista de minorias se convence de que produz para todos se reduz a uma falsa operação generalizadora. Uma vez realizada a obra, o artista situa-se diante dela como espectador e porque consegue captar o seu sentido em todo seu alcance conclui que a obra é humanamente apreensível, conclui que ela pode se comunicar com todos. Se não ocorre assim, se na realidade ela somente se comunica com uma minoria, está provado que isso não se deve a deficiências comunicativas intrínsecas à obra: o que precisa ser corrigido não é a obra mas o público, vale dizer, o problema é do governo e não do artista.

Para sentir-se criando para todos, o artista de minorias não necessita mais que sentir-se criando para si mesmo. Crê que, sain-

do-se bem no terreno da expressão, está resolvendo implicitamente os problemas da comunicação sem jamais suspeitar que no ato de dizer não está contida necessariamente a referência à consciência distinta da consciência que diz. Não entende que o dizer como tal implica apenas um dizer a alguém e não um dizer a outro, visto que o outro pode perfeitamente ser substituído, quer pelo sujeito que diz e a seguir se ouve, quer por sujeitos que sociologicamente estão com ele, no mesmo estrato cultural. Nos momentos ocasionais em que toma consciência de sua lamentável condição, o artista que prefere expressar-se a comunicar-se, que prefere todos os sacrifícios a ter que se limitar ao idioma impessoal e uniformizado das grandes massas humanas, consegue mais uma vez resolver ilusoriamente o problema que não enfrenta, alegando que cria para o futuro e não para o presente, que a humanidade tendo evoluído, chegará o dia em que todos o compreenderão. Em outras palavras, sente-se bem à margem da história do seu tempo.

A situação é inteiramente outra quando o artista decidiu participar da história e não apenas como homem senão também como artista. Seu primeiro passo será o de compreender o caráter objetivo das limitações a que terá de submeter-se e compreender em seguida a outra face de tais limitações, pois elas só lhe barram um caminho porque lhe abrem outro muito maior. Tendo optado pelo público na forma de povo, a arte popular revolucionária nada tem a ver, quanto ao seu conteúdo, com a arte do povo e a arte popular, mas dela necessita se aproximar em seus elementos formais pois é nelas que se encontra desenvolvida a linguagem que se comunica com o povo. Na medida em que nossa arte pretende ser porta-voz dos interesses reais de uma comunidade, necessariamente temos que nos servir dos processos pelos quais o artista popular se faz ouvir e se torna representativo das qualidades e dos defeitos próprios ao falar do povo.

Cumpre notar que na colocação do problema formal há um dado de fundamental importância que deve presidir a toda e qual-

quer preocupação estilística do artista revolucionário. Nosso primeiro cuidado deve ser o de nunca perdermos de vista o fato de que o nosso público em sua apreciação da arte não procede segundo critérios formais de julgamento. Suas relações com a arte são predominantemente extraformais: trata-se de um público que reage diretamente ao que se lhe diz, um público em que é nula a capacidade de se desfazer das preocupações práticas com sua existência, de abstrair os motivos, as esperanças e os acontecimentos que configuram os quadros de sua vida material. Em uma palavra, lidamos com um público artisticamente inculto inserido a tal ponto em seu contexto imediato que lhe está vedado participar da problemática específica da arte. As preocupações formais e a capacidade de perceber e usufruir na obra tudo que nela significa progresso, riqueza ou destreza formal são itens que compõem a esfera vital daqueles que, na divisão social do trabalho, situam-se do lado do trabalho intelectual e não do trabalho manual. Nada tendo a ver com o grupo seleto de especialistas e entendidos em arte, o artista popular desde logo está a salvo do perigo que representa a obsessão da forma pela forma e que é o vício intrínseco a toda arte para minorias.

O compromisso assumido pelo CPC de se fazer entender quando fala ao seu público elimina assim o mal artístico maior que sempre ameaça invalidar, do ponto de vista cultural, a produção do artista não politizado. Pelos pressupostos ideológicos que presidem nossa arte estamos impedidos de nos extraviar e de permitir que em nossas obras os elementos formais entrem em aberto conflito com os elementos de conteúdo. Perder o controle sobre os meios expressivos e aceitar a desfiguração das funções específicas que lhes cabe exercer, deixar que as estruturas se tornem separadas e independentes da matéria convertendo-se em configurações abstratas e vazias, permitir que se desenvolva a orgia autodestruidora das formas são descaminhos a que não pode sucumbir o artista popular

revolucionário. Sua obra, regida pelo princípio da comunicabilidade, se caracteriza pelo entendimento perfeito entre conteúdo e forma, pelo fluir espontâneo e perceptível do temático ao formal, pela união sóbria e saudável que estabelece entre um e outro.

O verdadeiro problema que desafia o artista revolucionário, e em cuja meditação deve pôr todo o seu empenho, reside na contradição, sempre existente, entre qualidade e popularidade. As manifestações artísticas, quaisquer que elas sejam, constituem configurações de sentido que só podem ser verdadeiramente apreendidas pelos membros da mesma comunidade cultural a que pertence o artista. Isto acontece porque a arte, como produto elaborado da cultura, não se dirige nem ao homem natural, nem ao homem anterior à etapa do processo cultural em que vem à luz a arte em questão. A apreensão adequada da obra de arte deve atender à satisfação prévia de requisitos que vão desde a iniciação artística até as formas práticas da existência, desde o desenvolvimento sensorial e intelectual até a formação humanística, requisitos que constituem justamente os pressupostos culturais para a compreensão da obra. A contradição entre qualidade e popularidade surge para o artista revolucionário na razão direta do seu pertencimento a um estrato cultural distinto e superior ao do seu público. Este é um fenômeno que a nós se apresenta como inevitável a partir de nossa decisão original de ampliar até os seus últimos limites a área de nosso público. A história da arte oferece repetidos exemplos de interrupções e retrocessos no processo de desenvolvimento dos meios expressivos todas as vezes em que classes sociais em ascensão passam a integrar o mercado consumidor dos produtos artísticos. Claro está que, dado o peculiar atraso de nível artístico nacional, caracterizado por uma arte predominantemente provinciana cuja aspiração suprema é ser reconhecida nos centros culturais situados no exterior, a contradição entre qualidade e popularidade não se apresenta no Brasil tão aguda como o foi em outros casos históricos.

Seja como for, é fora de dúvida que a ampliação do âmbito de vigência da arte não é viável na base de uma linguagem cifrada ao alcance exclusivo dos entendidos, como igualmente está fora de dúvida que se o fenômeno artístico provocado pela ascensão social das massas constitui um mal, para ele não há outro remédio exceto o triunfo definitivo dessas mesmas massas.

O artista revolucionário não tem evidentemente nenhum preconceito em relação à necessidade de elaborar e apurar cada vez mais os meios expressivos de que dispõe. Na verdade, o que o caracteriza não é a negligência formal mas o compromisso de clareza assumido com o seu público. Dedica-se, como não podia deixar de ser, à pesquisa formal e à preocupação de desenvolver ao máximo seus recursos de linguagem; mas o faz sem se deixar seduzir pela dinâmica imanente a este processo. Com efeito, não há arte quando não se reduz a multiplicidade do real a um nível superior de expressão sintética, quando não se criam formas em que os objetos da experiência, desintegrados pela intuição artística, vêm se reagrupar em articulações mais puras, quando não se reelabora o mundo para representá-lo. No entanto, embora reconhecido que é neste caráter indireto da expressão que reside a força criadora da arte e seu poder sobre o espírito dos homens, o artista revolucionário deve ao mesmo tempo reconhecer que a maneira elíptica de dizer as coisas típica da arte encerra o risco da incompreensibilidade. Desejando acima de tudo que sua arte seja eficaz, o artista popular não pode jamais ir além do limite que lhe é imposto pela capacidade que tenha o espectador para traduzir, em termos de sua própria experiência, aquilo que lhe pretende transmitir o falar simbólico do artista. A quem nos disser que isto representa um cerceamento da liberdade criadora, responderemos que sim; a quem nos disser que não devia ser assim, responderemos igualmente que sim. O que só não podemos aceitar é a afirmação de que os valores formais sejam tão valiosos que em seu

nome se justifique o nosso afastamento do povo. Se estamos solidários com o povo é porque afirmamos que nossa arte só irá onde o povo consiga acompanhá-la, entendê-la e servir-se dela.

O peculiar da pesquisa formal a que se dedica o artista revolucionário está em que ela se desdobra em dois planos distintos. Por um lado ela tem antes o caráter sociológico de levantamento das regras e dos modelos, dos símbolos e dos critérios de apreciação estética que se encontram em vigência na consciência popular. Ali encontrará o artista, ao lado de elaboração exclusiva das massas, todas as formas que, produzidas pela arte superior, desceram ao nível do povo e se transformaram em elementos de seu patrimônio cultural. Nessa espécie de trabalho de campo em que recolhe o material que a seguir utilizará, não poucas vezes o artista é surpreendido por achados formais que representariam revolucionárias inovações caso fossem empregados no nível da arte de minorias. Isto se dá porque os produtos artísticos que gozam de livre circulação no meio do povo não necessitam, para serem aceitos e apreciados, de prestar qualquer obediência aos princípios da unidade estilística. Graças à inconseqüência estilística da arte do povo e da arte popular, são encontrados em coexistência pacífica elementos formais heterogêneos provenientes das mais diversas origens geográficas e históricas. O acentuado espírito conservador, com que o povo se imobiliza no uso das formas que obtiveram êxito quando pela primeira vez adotadas, permite que o artista revolucionário retome tais formas e as recupere para a veiculação de conteúdos inteiramente distintos daqueles que lhes deram origem.

A outra direção em que se desdobra a pesquisa formal do artista revolucionário consiste no trabalho constante de aferir os seus instrumentos a fim de com eles poder penetrar cada vez mais fundo na receptividade das massas. Certamente são mais rigorosas e implacáveis as regras que dirigem o processo de comunicação com as massas do que aquelas que facilitam o entendimento com as eli-

tes, mas a relativa falta de liberdade na interpretação dos princípios formais própria à arte revolucionária não deve de modo algum ser confundida com uma atitude de passiva subserviência do artista frente às convenções que gozam do beneplácito popular. Partindo de modelos estabelecidos e de diretivas já comprovadas, resta ao artista popular um longo e trabalhoso caminho a percorrer no sentido de dinamizar os estereótipos que utiliza e obrigá-los a render a máxima eloqüência. Por fim, como o artista revolucionário é forçado a se servir de uma linguagem que espontaneamente não seria a sua, cabe-lhe ainda realizar o laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir correntemente na sintaxe das massas os conteúdos originais de sua intuição, sem que percam todo o seu sentido ao serem convencionalizados e transplantados para o mundo das relações inter-humanas em que a massa vive sua existência cotidiana.

Entre os argumentos daqueles que vêem no CPC perigosa ameaça ao desenvolvimento harmonioso e ascendente da arte brasileira destaca-se a acusação de que a arte revolucionária, limitando-se em sua forma, limita-se implicitamente em seu conteúdo. De fato, trata-se de uma observação procedente embora seja de todo ilícito concluir daí que o conteúdo de nossa arte por ser assim contido em sua expansão seja inferior ao conteúdo da arte das elites. Ele é menor apenas em relação a si mesmo, é menos do que pode ser, o que não significa que naquilo que ele é dentro das condições concretas a que está subordinado, ele se situe, em sua qualidade essencial, abaixo dos níveis alcançados pela arte que se diz "superior". No fundo o que inspira semelhante crítica aos donos da cultura não é outra coisa senão o temor romântico que os assalta quando necessitam reconhecer o fenômeno da mediação como um dado objetivo da experiência. São capazes de ver que a linguagem não é só uma roupagem exterior usada pelo pensamento para manifestar-se objetivamente, são capazes de compreender que a lin-

guagem longe de ser um molde passivo reage por sua vez sobre o pensamento e, em certo sentido, conforma os conteúdos mentais, dirige a produção do espírito para os seus próprios canais e só permite a concepção daquilo que ela está em condições de exprimir. No entanto, embora admitindo que o fato exista, desejam eliminá-lo e fundam sua teoria da arte no ideal da espontaneidade absoluta, na ambição bergsoniana de superar o mal da mediação. Os que temem as limitações impostas pelos estereótipos e regras convencionais populares decorrentes da dependência recíproca entre pensamento e linguagem deixam de compreender o essencial, ou seja, que as formas em que se movem as idéias constituem, muito mais que os seus limites, as condições de possibilidade de sua efetivação. Não vêem que para nós não tem importância que os meios convencionais de expressão restrinjam o conteúdo de nossas concepções no ato de formulá-las, se sabemos que, por outro lado, eles constituem o único caminho para chegar à consciência do outro e dum outro que, em nosso caso, é exatamente o povo. Em toda esta discussão para nós o que está em jogo é uma só e mesma questão, a de saber o que vale mais: se o deleite estético pessoal ou se a integração com o povo.

A superioridade da arte "superior"

Cumpre agora indagar em que consiste a superioridade da arte dita "superior", ou antes, por que razão a arte popular revolucionária lhe é superior, e isso não enquanto popular ou revolucionária, mas enquanto arte.

Recusamos validade à arte praticada pela elite porque, segundo nosso modo de ver, ela se encaminha, inspirada por concepções estéticas de natureza ou empiricista ou idealista, em duas direções igualmente errôneas e igualmente letais para todo intento artístico autêntico. A arte "superior" não é superior porque não consegue percatar-se que o único e verdadeiro papel da arte consiste em lo-

grar a representação adequada da realidade na totalidade do seu ser em movimento. Recusando-se a assumir esta posição de princípio a arte da elite extravia-se, por um lado, no realismo vulgar que desliza superficialmente pela crosta do mundo exterior aí captando apenas os fenômenos casuais e fugazes que são dados imediatamente à percepção e encontra toda satisfação na reprodução fotográfica das aparências e das manifestações que nada manifestam; ou então, a arte da elite, repudiando esta direção, lança-se ao extremo oposto, vira as costas à realidade, arvora-se em supremo juiz do mundo exterior, toma as formas artísticas como fins em si mesmas, separadas do real e autônomas, movimentando-se segundo os ditames de uma lógica imanente a elas próprias. O que falta às duas direções em que se orienta a teoria estética dita superior é, em primeiro lugar, a compreensão de que a consciência artística não é outra coisa senão a consciência de uma realidade exterior a ela que não necessita ser concebida para existir, depois, a perfeita apreensão daquilo que nesta realidade é essência e daquilo que é fenômeno, e, por fim, a compreensão dialética das relações reais que mantêm entre si fenômeno e essência.

Carente de tais instrumentos conceituais, a arte dos entendidos ora mistura numa só confusão fenômeno e essência, ora consegue apenas distingui-los em sua antítese sem chegar jamais a captá-los em sua unidade dialética, na constante ação recíproca por meio da qual intercambiam seu ser e desenvolvem a série indefinida de suas transmutações. De um modo ou de outro, o que escapa sempre à arte alienada e confere à arte popular revolucionária sua superioridade indisputável é a possibilidade de ver o real como um todo organizado e hierarquizado, onde os elementos epidérmicos e momentâneos não desempenham o mesmo papel que as tendências subterrâneas, cuja atuação e desenvolvimento se submetem aos imperativos de leis objetivas. Não reconhecer o caráter hierárquico do real pode-se dizer que é o pecado máximo da arte alienada. Só a

arte revolucionária, que não teme o real porque tudo que dele vem caminha em seu benefício, está em condições de tomar fenômenos e essências sem mistificar o seu verdadeiro significado, sem isolá-los abstrata e mecanicamente. Verifica assim que um e outro reciprocamente se comunicam e se completam, a essência se transmutando em fenômeno e se revelando nele e por ele, ao mesmo tempo em que a mobilidade do fenômeno manifesta a essência de que é fenômeno.

A arte revolucionária desqualifica toda e qualquer arte que leva ao público o desentendimento dos quadros reais da existência, que em lugar de fornecer a definição das verdadeiras forças motrizes que põem em movimento os povos e sua história, que em lugar de detectar tudo que é ação decisiva operando no sentido de transformações globais, só tem a oferecer, como sucedâneo da própria perplexidade em que está afundada, a mentira vital e as alucinações da imaginação que não têm suas raízes fincadas em solo concreto. Para esta arte, fora do inconseqüente borboletear em torno do efêmero e do irrelevante, não existe outra porta além daquela que abre para fora do mundo e oferece uma saída à custa da voluntária renúncia ávida, da reclusão do artista no interior do seu próprio eu, condenado daí por diante a só saber dizer o que se passa em sua tão sem importância subjetividade, ou o que se passa em um outro mundo transcendente ao nosso, menos importante ainda que seu mundo interior.

A convivência com os valores estéticos em estado de pureza é o último reduto em que se refugiam os adversários da arte popular revolucionária para proclamar a virtude incomparável de sua teoria e de sua prática artística. No entanto, estes mesmos que estão dispostos a todos os sacrifícios e a todos os compromissos para preservar o universo estético em sua imaculada perfeição parece que não se dão conta que pecam pela base, pois não incluem em sua meditação uma verdade primária com a qual deviam ser os primei-

ros a se ocupar, ou seja, o fato de que a função estética não esgota de modo algum o conteúdo total da obra de arte. Deviam saber que além da função estética a arte é, e continuará sendo, muito mais do que isso, a despeito das alienações que os impedem de atentar para o grandioso significado humano que constitui a radical justificativa para a existência do artista e de sua atividade criadora. A arte não é essencial ao peculiar modo de ser do homem por subtraí-lo à complexa realidade de sua existência concreta e o introduzir na paisagem particular e limitada onde os valores estéticos são dados ao encantamento do espírito. Pelo contrário, a arte que não mistifica, a arte autêntica e adequada à sua própria função superestrutural implica sempre em retorno ao real, dirige-se a iluminar e a mobilizar não um dos aspectos mas o ser total do homem e enfeixa em si a infinita multiplicidade das relações entre o homem e o mundo.

Eis porque a análise comparativa de manifestações artísticas distintas adota como critério máximo de julgamento a consideração prioritária da visão do mundo incorporada nas obras em questão. O supremo requisito de validez para a arte está na profundidade, na veracidade e no alcance histórico da visão de mundo que inspira e orienta a atividade criadora, porque a justificativa e a própria condição de existência da arte está em seu poder de interpretar a vida, descobrindo-lhe o sentido e eliminando no espírito dos homens tudo que é arbitrário e confuso, tudo que é ilusório e impróprio, tudo que é para o homem incompreensão e perdição de si mesmo. Se a arte não for um permanente protesto contra o absurdo e, ao mesmo tempo, um esforço conseqüente por erradicá-lo, se a arte se reduzisse a ser a deusa propiciadora do orgasmo estético, então seria bem pouca coisa a arte e seria de todo injustificada a existência de uma arte que pretende ser popular e revolucionária.

Mas a verdade é que se enganam radicalmente aqueles que pretendem julgar a obra de arte e aquilatar seu valor pelo simples exa-

me da adequação, da coerência formal que a obra consegue realizar entre o seu fim, os seus meios e a sua idéia. Se bem que na harmonia e no equilíbrio destes elementos resida uma nota de inegável perfeição e excelência, o crítico de arte tem o dever e o direito de ir mais longe e mais fundo e investigar a obra em seus termos materiais, indagando qual o significado concreto, vale dizer, social e histórico, que a obra incorpora nos fins que se atribui, na idéia que representa, nos meios que mobiliza. Se é certo que as obras de arte retiram seu valor substancial e decisivo da resposta que conseguem dar às condições concretas da existência então não é menos certo que o destino da arte se decide, em certo sentido, fora da arte e a instância suprema a que o artista apresenta seus títulos não pode ser outra senão o próprio tribunal da história. Não existe nenhuma beleza abstrata, nenhuma forma genérica, a que o artista deva se dar em holocausto, mesmo que tais valores não sirvam para nada ao povo de seu país. O que existe são os demais homens e se o artista conhece os métodos pelos quais esses homens podem deixar de ser famintos, doentes, incultos e sofredores, então o que importa considerar é se o artista diz tudo o que sente e tudo o que sabe, ou se, ao contrário, serve-se de sua arte para silenciar. Assim é que a declaração dos princípios artísticos do CPC poderia ser resumida na enunciação de um único princípio: a qualidade essencial do artista brasileiro, em nosso tempo, é a de tomar consciência da necessidade e da urgência da revolução brasileira, e tanto da necessidade quanto da urgência.

Como tal empresa só está à altura das forças unidas de todo o povo, a arte revolucionária rejeita a arte da minoria em seus próprios fundamentos, pois, proclamando-se arte da maioria, não pode se confundir com esta outra que para viver necessita voltar-se exclusivamente para o indivíduo enquanto tal, salientando nele os comportamentos, as idéias, as maneiras de ser que o distinguem

dos demais indivíduos e exaltando-lhe o direito de exigir para si tratamento especial e privilegiado.

Para esta arte a única salvação está em popularizar-se. Em que consiste a popularidade por meio da qual se salva a nossa arte? Nossa arte se populariza porque repudia a métrica e a ótica do ego da arte alienada e ambiciona, ao contrário, intensificar em cada indivíduo a sua consciência de pertencimento ao todo social; busca investi-lo na posse dos valores comuns e das aspirações coletivas, consolidando assim sua inserção espiritual no conjunto dos interesses comunitários.

A popularidade de nossa arte consiste por isso em seu poder de popularizar não a obra ou o artista que a produz, mas o indivíduo que a recebe e em torná-lo, por fim, o autor politizado da pólis.

Coleção Violão de Rua
Nota Introdutória – Vol. III
Moacyr Félix

Rio de Janeiro, 11 de março de 1963

Na hora de entregarmos aos diretores da Coleção *Cadernos do Povo Brasileiro* os encomendados originais do terceiro volume do *Violão de Rua*, que configura também mais uma realização na linha do atual programa cultural do *Centro Popular de Cultura* da União Nacional dos Estudantes, veio-nos à lembrança a necessidade de algumas breves indicações para responder às perguntas que marcam a sua crescente receptividade nas mãos daquelas camadas do povo brasileiro para as quais vem sendo destinado:

1 — *Violão de Rua* é um gesto resultante da poesia encarada como forma de conhecimento do mundo e servindo, portanto, ao esforço para uma tomada de consciência das realidades últimas que nos definem dentro deste mesmo mundo; é a tentativa de levar a poesia para os terrenos em que ela se identifica com a ação de responder ao que substantiva o seu tempo, e integrá-lo, como tal, na comunidade de todos os tempos. Ou seja, é a busca, feita através do sentimento de verdades históricas e essenciais, de uma significação racional para as dialéticas contradições da conduta humana no tempo.

2 — *Violão de Rua*, obra participante mas não partidária, pre tende ser mais um solavanco nas torres de marfim de uma estética

puramente formal, conservadora e reacionária, onde a palavra, esvaziada dos suportes objetivos que a determinam como o pulso onde transita o som e o sangue de toda a sua realidade, é apreciada por critérios exclusivamente externos (como seu ritmo aparente, raridade, aplicação exótica), e resvala sempre para o sentido do *divertissement* e do ornamental. Como também se esforçará por desviar-se da ineficiente e superficial generosidade que se enreda no sectarismo, no dogmatismo dos *slogans*, no uso acadêmico ou prosaico de uma restritiva seleção de formas e temas, e que, por conseguinte, acaba de desnaturalizar-se nos erros, já historicamente condenados, de uma estética que resulta apenas da aplicação mecânica de esquemas ideológicos.

3 — *Violão de Rua* almejará ser a utilização, em termos de estética, de temas reais, de temas humanos, baseada na certeza de que tudo aquilo que é verdadeiro serve ao povo, de que o uso apaixonado de uma verdade é o instrumento por excelência da humanização da vida. É o ato de mostrar a ação dos poetas intervindo na vida para dialogar emocionalmente com aquilo que ela possui de mais vivo e de mais dinâmico. Nas condições atuais de nossa história, um dos seus objetivos imediatos, portanto, não poderá deixar de ser o de revelar também o sentimento destas duas verdades que cada vez mais vão-se clarificando no coração do povo brasileiro: uma, a identificação da luta contra os imperialismos, sobretudo o norte-americano, com a luta pela nossa emancipação econômica; outra, mais funda, a da incompatibilidade essencial entre o regime capitalista e a liberdade ou construção do homem.

4 — *Violão de Rua*, com sua intenção de ser uma significativa série, destina-se, a longo prazo, a ajudar a extirpar as raízes daquele artesanato que não diz nada porque só foi soerguido para justamente não dizer nada; com todos os seus erros e falhas que a prática, pouco a pouco, irá apontando e corrigindo, guiar-se-á em suas páginas selecionadas, e que cada vez mais se espraiarão para o maior

número de aspectos da vida do homem, pelo objetivo de demonstrar a tendência de uma nova visão de mundo, apta a oferecer novos prismas para uma vivida compreensão da História, dos seres e das coisas. E isto nasce do nosso convencimento de que sem este prisma fundamental de uma "visão do mundo" (e que só será verdadeira na medida em que for brasileira) o poeta não saberia conhecer- se dentro do conhecimento dos fatos que o rodeiam e, tomando a superfície pelo fundo, ficaria adstrito à desrelacionada constatação de pequenos fatos, oscilando sempre entre o que se costuma chamar de "estados d'alma" e as pseudos "renovações formais", ou seja, entre pequeninas e fragmentárias observações que dizem menos do que qualquer manchete de jornal, e mentem muitas vezes mais.

5 — *Violão de Rua*, a partir do modesto e limitado alcance de suas estruturas dentro da atual revolução brasileira, não deixará de ser uma fonte, humílima embora, para o desenvolvimento daquele humanismo que deve justificar e dignificar os fundamentos de qualquer ação revolucionária, que vê no homem, no indivíduo humano, a marca final de qualquer empreendimento realizado pelo próprio homem. O centro solar de suas raízes encontra-se na afirmação, feita pelo filósofo que está mais presente na evolução do pensamento contemporâneo, de que o término da pré-história do homem coincide também com aquele momento em que se torna possível o livre e pleno desenvolvimento de cada indivíduo.

6 — *Violão de Rua* procura ser antes de mais nada um trabalho de poetas. E os poetas, ao nosso ver, são os homens da negação, aqueles que se revoltam contra a fatalidade "traçada pelos deuses" em nome de um destino a ser criado e desempenhado pelos homens: Prometeu. Daí a sua íntima afinidade com aquele impulso ou projeto de desalienação existente na história dos homens, sempre marcada pelas revoluções que a distanciam do ensombreado chão da Necessidade para aproximá-la mais e mais do azulado reino

da Liberdade. Não poderiam deixar, por isso, os verdadeiros poetas, de colocar a sua sensibilidade, nas condições atuais da História, também ao lado do proletariado, classe por excelência da negação, única classe que luta para negar-se a si própria, para deixar de existir como tal e com isto fundar o novo mundo em que não existam mais classes. Ou seja, a única classe que busca essencialmente realizar o goethiano anelo: "morre e transmuda-te"; a única classe que traz em si própria, historicamente, a morte do homem velho e o nascimento do homem novo. *Violão de Rua* é um livro que se coloca, portanto, ao lado do proletariado e do campesinato, das suas lutas e das suas aspirações: o poeta deve ser o primeiro a saber e o último a esquecer que na singularidade de cada homem injustiçado é toda a humanidade que sofre, que no olhar daqueles que são escravos — ali, e tão-somente ali — é que se pode ver a verdadeira realidade dos frutos daqueles que se apresentam sob a forma de mestres.

A este terceiro volume gostaríamos de acrescentar mais o seguinte: os poemas de Jacinta Passos, nele inseridos, foram tirados dos seus *Poemas políticos*, datados de 1951, e representam nossa homenagem àqueles autores que há muito tempo já haviam iniciado, com suas vidas e com suas obras, uma poesia revolucionária e ligada às contemporâneas lutas do povo brasileiro, e que, por causa disto mesmo, não tiveram os seus nomes citados na literatura então oficial dos suplementos e das antologias. Agradecemos à viúva do saudoso poeta Carlos Pena Filho pela autorização que nos deu para publicarmos *Episódio sinistro de Virgulino Ferreira*, uma das criações em que ele se voltou mais altamente para os fatos de sua terra e de sua gente. Agradecemos a Cassiano Ricardo pelos poemas, de sua própria escolha, que ele nos autorizou a publicar, colaborando assim com o seu nome para maior prestígio e divulgação desta antologia. Como também aproveitamos a oportunidade para agradecer a Vinícius de Moraes e Joaquim Cardozo, outras duas vigas

mestras da atual poesia brasileira, pela maneira como consentiram em valorizar, com suas presenças, o *Violão 1* e o *Violão 2*, respectivamente. Agradecemos também a Oscar Niemeyer, nome que já levou a todos os povos a admiração pela arquitetura brasileira, o construtor das formas que embelezam Brasília, pelo seu *O que fez você, arquiteto?*, que transforma este *Violão 3* no arquivo de um importante e autorizado depoimento sobre um dos setores mais avançados tecnicamente da atual vida cultural brasileira.

Finalmente, os nossos agradecimentos a todos aqueles poetas e escritores que têm colaborado ou irão colaborar conosco, não só através dos poemas enviados, mas também das críticas e sugestões feitas pessoalmente ou por escrito, o que nos tem possibilitado e nos possibilitará corrigir os nossos erros, modificar os critérios que porventura os geraram, enfim, melhorar e elevar esta obra que não é nossa mas de todos quantos neste país se interessam pelo ingresso da vivência dos poetas nos problemas da sociedade ou do tempo em que vivem.

Plano-piloto para Poesia Concreta

Augusto de Campos
Décio Pignatari
Haroldo de Campos

São Paulo, 1958

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural, espaço qualificado: estrutura espácio-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear, daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta — analógica, não lógico-discursiva — de elementos. "il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-ideographiquement au lieu de analytico-discursivement" (apollinaire). einsenstein: ideograma e montagem.

precursores: mallarmé *(un coup de dês,* 1897): o primeiro salto qualitativo: "subdivisions prismatiques de l'idée"; espaço ("blancs") e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound *(the cantos):* método ideogrâmico. joyce *(ulysses finnegans wake):* palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire *(calligrammes):* como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no/

brasil:/oswald de andrade (1890-1954): "em comprimidos, minutos de poesia"./joão/cabral de melo neto (n. 1920 — *o engenheiro e a psicologia da composição* mais *anti-ode):* linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. também na música — por definição, uma arte do tempo — intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais — espaciais, por definição — intervém o tempo (mondrian e a série *boogie-wogie;* max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral).

ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área lingüística específica — "verbivocovisual" — que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação; coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.

a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem, daí a sua tendência à substantivação e à verbificação: "a moeda concreta da fala" (sapir). daí suas afinidades com as chamadas "línguas isolantes" (chinês): "quanto menos gramática exterior possui a língua chinesa, tanto mais gramática interior lhe é inerente

(humboldt via cassirer). o chinês oferece um exemplo de sintaxe puramente relacional baseada exclusivamente na ordem das palavras (ver fenollosa, sapir e cassirer).

ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo. paralelamente ao isomorfismo fundo-forma, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. o isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética concreta, tendo à fisiognomia, a um movimento imitativo do real *(motion);* predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição. num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural *(movement);* nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível).

renunciando à disputa do "absoluto", a poesia concreta permanece no campo magnético do relativo perene. cronomicrometragem do acaso. controle. cibernética. o poema como um mecanismo, regulando-se a si próprio: "feed-back". a comunicação mais rápida (implícito um problema de funcionalidade e de estrutura) confere ao poema um valor positivo e guia a sua própria confecção.

poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil.

post-scriptum 1961: "sem forma revolucionária não há arte revolucionária" (maiacóvski).

Publicado originalmente em *Noigandres 4*.

Construir e Expressar
Décio Pignatari
1959

Tudo isso não indica outra coisa senão que: a vontade de *construir* superou a vontade de *expressar,* ou de *se expressar.* O poema, impessoal, passa a ter deliberada função coletiva, *pois que o canto é que faz cantar,* como diz Fernando Pessoa, e não apenas a vontade catártica de cantar ou de se expressar através do canto, o que já é interpretação. Um operário que trabalha uma peça ao torno não escreve nela o seu nome ou a sua revolta. A lucidez racional da máquina lhe ensina a perceber a irracionalidade básica das relações de produção capitalistas: constrói edifícios com vidro rayban e sabe que nunca irá morar neles; constrói superluxuosos aviões e sabe que nunca poderá voar neles. E sabe também que só poderá acabar com as injustiças sociais através de idéias e ações claras e conjugadas. E se algum poeta lhe vier dizer: *Nós plantamos a rosa de amanhã*, com certeza ele estará inclinado a pensar que isso não passa de uma demagogia e de uma vigarice da pior espécie. O operário quer um poema racional, que lhe ensine a agir e pensar como a máquina lhe ensina — e se gosta de rosas, há de preferi-las reais, que as alegóricas já estão felizmente mortas em sua sensibilidade positiva. Portanto, aos poetas, que calem suas lamúrias pessoais ou demagógicas e tratem de construir poemas à altura dos novos tempos, à altura dos objetos industriais racionalmente planejados e produzidos. Pro-

blemas pessoais, resolvam-nos na vida prática ou confiem-nos à literatura especializada — como quer Eugen Gomringer. O operário ama a máquina — enquanto intelectuais caridosos ficam a clamar contra ela e contra a mecanização do homem, sem nunca ter sequer se abeirado do problema. Problemas há, e gravíssimos, mas os únicos que nos podem ensinar algo de útil sobre o assunto são os que tentaram solucioná-los a partir das premissas da revolução industrial. Um Walter Gropius, por exemplo. Os outros se contentam com choramingas cômodas e parasitárias, emitidas de dentro do apartamento duplex da casca de ovo de seu desnascimento.

Publicado em 1959 como prefácio do
livro *Fluxograma*, de Jorge Medauar.

Contexto de uma vanguarda

Haroldo de Campos

Julho, 1960

"Viver efetivamente é viver com a informação adequada" — eis um postulado básico de Norbert Wiener, o criador da cibernética e um dos fundadores da moderna teoria da informação. Assim, poderemos dizer que só é contemporâneo o homem que se situa no âmbito de um sistema informativo proporcionado ao tempo em que vive.

Falar-se em movimento artístico no Ceará, para aqueles que cultivam a nostalgia de um regionalismo romântico, que pouco ultrapassaria os quadros do "indianismo" do século passado, seria evocar imediatamente a idéia de uma arte do pitoresco, do exótico, do típico.

No entanto, em nosso país, que acaba de dar ao mundo o exemplo altamente significativo da construção, em pleno oeste, de uma nova capital que é, ao mesmo tempo, um marco da arquitetura e do urbanismo de vanguarda, mais talvez do que em nenhum outro se apresentam as condições para a produção e o consumo de uma arte verdadeiramente contemporânea, porque, enquanto informação estética, comensurada ao homem de hoje.

Já Marx e Engels *(Sur la Littérature et l'Art,* pág. 220), escrevendo nos fins do século passado, colocaram em termos extremamente clarividentes o problema de uma *literatura universal:* "Em lugar

do antigo isolamento das províncias e das nações bastando-se a si próprias, desenvolvem-se relações universais, uma interdependência universal de nações. O que é verdadeiro quanto à produção material o é também no tocante às produções do espírito. As obras intelectuais de uma nação tornam-se propriedade comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se dia a dia mais impossíveis; e da multiplicidade das literaturas nacionais e locais nasce uma literatura universal". Não há panorama mais fiel do mundo contemporâneo, cujas distâncias diminuíram, cujos problemas se interligam, cujo patrimônio mental é cada vez mais posto em termos universais, como se verifica cotidianamente no campo da ciência. Surgem nele as condições para uma linguagem comum.

Por que a arte deveria estar fora desse quadro? É por acaso um produto de exceção? Um produto de luxo, a ser cultivado numa estufa artesanal, salvaguardado dos contatos com o mundo exterior como uma flor exótica? Os grandes poetas da língua, na fase áurea do mundo luso, como Sá de Miranda e Camões, não foram porventura homens contemporâneos em seu tempo, vivendo com a informação adequada, importando provençais, italianos e espanhóis, e exportando poesia em língua portuguesa criativa e qualitativamente enquadrada no contexto da época?

A poesia concreta fala a linguagem do homem de hoje. Livra-se do marginalismo artesanal, da elaborada linguagem discursiva e da alienação metafórica que transformaram a leitura de poesia em nosso tempo — caracterizado pelo horizonte da técnica e pela ênfase na comunicação não-verbal — num anacronismo de salão, donde o abismo entre poeta-e-público, tantas vezes deplorado em termos sentimentais e pouco objetivos. Maiacóvski, num documento fundamental, da fase heróica do futurismo russo (1928), só recentemente republicado (1957), já assinalara: "é preciso saber organizar a compreensão de um livro"; e: "a boa acolhida da massa é o resultado de nossa luta e não o efeito de alguma camisa mágica na

qual nascessem os livros felizes de certos gênios literários"; pois: "quanto melhor o livro, tanto mais ele ultrapassa os acontecimentos".

A poesia concreta pretende criar novas reações semânticas para a abordagem do produto estético, e se isto não se faz de um dia para outro, face ao lastro negativo das convenções e dos interesses contrariados, não há dúvida de que o produto concreto — mesmo para aqueles que não o aceitam como poesia — já se comunica na própria medida em que se dá esse repúdio e nas próprias associações que provoca com o mundo de realidades cotidianas — cinema, televisão, técnicas da imprensa, propaganda, etc. — que nos cerca. Não importa de fato chamar o poema de poema: importa consumi-lo, de uma ou de outra forma, como coisa. A informação estética prescinde de etiquetas nominativas.

Pela primeira vez — e diz-se isto como verificação objetiva, sem implicação de qualquer juízo de valor — a poesia brasileira é totalmente contemporânea, ao participar na própria formulação de um movimento poético de vanguarda em termos nacionais e internacionais, e não simplesmente em sentir-lhe as conseqüências com uma ou muitas décadas de atraso, como é o caso até mesmo do movimento de 22. A poesia concreta — como evolução de formas — nasceu no Brasil e na Europa, através da pesquisa apartada de autores (grupo Noigandres, de São Paulo, de um lado; Eugen Gomringer, Berna/Ulm, de outro) que tendiam para conclusões comuns e realizações até certo ponto semelhantes. E o importante é que, no Brasil, nasceu da meditação de conquistas formais perfeitamente caracterizadas no âmbito de nossa história poética, como sejam os poemas-minuto de Oswald de Andrade e o construtivismo poemático de um João Cabral de Melo Neto, que contribuíram tanto para a demarcação de um elenco básico de autores imprescindíveis para a edificação de uma nova tradição poética, em língua portuguesa, quanto, para Eugen Gomringer, em língua alemã, um Arno

Holz — para não se falar na comum cogitação do *paideuma* Mallarmé *(Un coup de dés),* Apollinaire, Joyce, Cummings, Pound-e/ou-William Carlos Williams.

Entrou assim nossa poesia numa fase de exportação, o que, transpondo para a estética os postulados referenciais da "redução sociológica" de Guerreiro Ramos, é sinal da formação de uma "consciência crítica", que já não mais se satisfaz com a "importação de objetos culturais acabados", mas cuida de "produzir outros objetos nas formas e com as funções adequadas às novas exigências". Se Guerreiro Ramos pôde até mesmo dar um exemplo de "redução tecnológica" na indústria automobilística (caminhões) brasileira, "em que se registra a compreensão e o domínio do processo de elaboração de um objeto, que permitem uma utilização ativa e criadora da experiência técnica estrangeira", nós, que não vemos o poema em sua materialidade com nenhum tipo de liturgia extra-humana, poderemos dizer — por mais que o paralelismo caminhões-poemas melindre a sensibilidade dos licornes de um romantismo poético de tipo idealista (tantas vezes ocultos sob a capa do realismo mais terra-a-terra) — que a poesia concreta oferece o exemplo de uma "redução estética", em que o pensamento poético de determinados autores estrangeiros (Mallarmé, Apollinaire, Joyce, Cummings, Pound), nunca antes relacionados num mesmo contexto e para propósitos definidos, foi posto criticamente em função das necessidades criativas de uma poesia brasileira, já pressentidas por alguns de seus mais inventivos precursores (Oswald, Cabral), apresentando características próprias e inconfundíveis de formulação no grupo brasileiro, ainda face à evolução paralela e até certo ponto comum de um Eugen Gomringer, e adquirindo assim aquela criadora validade não só em âmbito nacional, mas como produto brasileiro de exportação no campo das idéias. As recentes exposições de poesia concreta brasileira em Stuttgart, Alemanha ("Technische Hochschule", organização do Prof. Max Bense, Catedrático de Fi-

losofia e Teoria do Conhecimento) e Tóquio, Japão ("Museu Nacional de Arte Moderna", organização de Luís Carlos Vinholes, João Rodolfo Stroetter e do poeta japonês de vanguarda Kitasono Katsue, diretor da revista *Vou*), são provas dessa afirmativa.

Nem por ser universal deixa a poesia concreta, como arte geral da palavra, de se ligar imediatamente à linguagem popular, à gíria, à dicção infantil, às adivinhas, a modalidades de descante folclórico, etc.; seria certamente inesgotável o exemplário que, nesse sentido, se poderia coligir. Da arte atualíssima de Niemeyer, disse Lucio Costa, o urbanista de Brasília, sem temer o aparente paradoxo, que era a que mais lhe trazia a evocação da arquitetura barroca do Aleijadinho. A tradição viva é moderna. Nessa acepção, quanto mais moderno, mais tradicional, mais parente da tradição válida, onde quer que ela se encontre.

Falar-se de um movimento concreto no Ceará, para aqueles que têm presente tudo o que aqui ficou dito, é rejubilar-se na verificação de que num dos (geograficamente) menores Estados brasileiros, nessa moderna capital nordestina que é Fortaleza, é possível viver-se com a informação adequada. Fortaleza, já em 1957, teve a sua primeira exposição de poesia concreta, no "Clube do Advogado" local; em fevereiro de 1959, a segunda, no IBEU. Foi a primeira capital brasileira, depois dos grandes centros São Paulo e Rio de Janeiro, a contribuir positivamente, com idéias e criações, para o movimento concreto. Suas manifestações são anteriores, por exemplo, à primeira mostra de poesia concreta austríaca, que ocorreu na "Galeria Würthle" de Viena, em 1959; anteriores suas publicações ao primeiro número da revista *Nota* de Munique, julho de 1959, um dos principais veículos da poesia de vanguarda na Alemanha.

Eis como se define o contexto de uma vanguarda. Os textos que se seguem — e que foram selecionados pelo próprio grupo concreto cearense — refletem na dimensão do fazer esse contexto. Não é nosso propósito julgá-los ou estabelecer em relação a eles

uma hierarquia de valores, um confronto crítico-normativo. O primeiro objetivo de qualquer antologia deve ser documentar. Da concreção do contexto em textos, de suas variantes pessoais e do resultado final do produto de todos e de cada um dos poetas enquanto *realizações estéticas* dirão esses mesmos textos, ao se completar, com o consumo, o circuito *comunicação estética*. A eles agora a palavra.

Escrito originalmente como introdução a uma antologia
de poemas do grupo concreto de Fortaleza.

Poema Práxis: um evento revolucionário
Mário Chamie
1964

Quem quiser examinar os últimos vinte anos da literatura brasileira observará o seguinte: uma luta teórica de conceitos e plataformas sobre processos técnicos de composição. Observará que essa luta é toda confinada ao maior ou menor valor de interesses e esquemas literários puros, sem que atrás deles houvesse a consciência de que a literatura é a linguagem da perspectiva ou do projeto de um povo em transformação.

No setor da poesia, o fenômeno adquiriu proporções que nos permitem ter uma idéia clara.

Com efeito, de vinte anos para cá, vem sendo posta em crise, no sentido de permanência ou superação, a problemática lançada pelo movimento modernista de 22.

A primeira revisão dessa problemática pode-se dizer que foi tentada pelos poetas da chamada geração de 45. Esses poetas pretenderam corrigir a liberdade de pesquisa de 22 que se caracteriza por um permanente campo aberto à experiência.[1] De que maneira? Através de um rigorismo equivocado que conseguiu, apenas, restaurar um equilíbrio anacrônico e parnasiano. Os poetas da geração de 45, fundados no pressuposto de que, num plano histórico, a poesia vive de desagregações e agregações, julgavam que, depois do ímpeto antitradicionalista do modernismo, era válido retornar às fórmulas consagradas.

A geração de 45 pecou pela base. Acreditou no esquema simplista de que a história literária move seu pêndulo entre vocações extremas: uma romântica, outra clássica.

E o neoclassicismo que quis impor não conseguiu atualizar certa noção de ordem, de rigor e de composição perfeccionista diante da aparente falta de rigor e ordem dos versos livres de 22. Ao contrário, prejudicou aquela noção, reproduzindo todas as medidas (em particular, as medidas métricas) de um retoricismo tradicional.

Os movimentos que surgiram, depois, foram o concretismo e o neo-concretismo.

O primeiro se opôs violentamente à geração de 45. Combateu-lhe o tom discursivo, a sintaxe descritiva e, de preferência, procurou introduzir uma nova noção de rigor. Sempre em função do movimento modernista, o concretismo propôs um programa cujos princípios básicos são os seguintes: a) o rigor, o "ostinato rigore", não se baseia num formulário retórico tradicional, mas nas contribuições que, nesse sentido, oferecem a pintura concreta e paraconcreta (Mondrian, Max Bill, Albers), a música concreta e eletrônica (Webern e seus seguidores Boulez e Stockhausen) e as experiências poéticas que possam ter sua verdadeira matriz irradiadora ou sua sintonia com a problemática de "Un Coup de Dés" de Mallarmé (os caligramas de Apollinaire, o método ideogrâmico de Pound, o atomismo de Cummings, o "poema-minuto" de Oswald de Andrade, as "constelações" de Gomringer e a poesia-construção de João Cabral de Melo Neto); b) a decretação do fim do "ciclo histórico do verso" e o aproveitamento do espaço gráfico como "agente estrutural"; c) a incorporação de regras básicas da *gestalt-theorie*.[2]

Com esses elementos, o concretismo conduziu o poema à categoria de um objeto e de uma coisa idêntica a si mesma. Na mais pura linha de um racionalismo mecânico,[3] sustentou que o conteúdo de um poema era a sua própria estrutura. Haroldo de Campos,

um dos lançadores do movimento, foi explícito: o poema é "uma coisa vigente por si mesma, uma relação de materiais determinada estruturalmente pelo poeta".[4]

Diante disso, o concretismo atribuiu à geração de 45 o grave erro de ter tentado restaurar o que o movimento de 22 tinha liquidado para sempre. Em compensação, atribuía-se a iniciativa cultural de ter "retomado o diálogo de 22", encaminhando a problemática desse importante movimento a uma possível redimensão criativa.[5]

A verdade, porém, é que o concretismo, tanto quanto a geração de 45, não se deu conta do fato que resume a importância e o significado histórico da revolucionária poesia modernista. É o fato de que o modernismo — através da sua "permanente liberdade de pesquisa" — tornou obsoleto e perempto todo rigorismo que se baseasse em leis fixas e formulações condicionantes a *priori*. Assim, se o movimento de 22 desintegrou "e aniquilou os cânones da retórica tradicional que alimentava uma poesia formalmente velha, disfarçada nas sucessões novas de "ismos" como romantismo, parnasianismo, também aniquilou, *por antecipação,* os cânones do que viria a ser uma retórica contemporânea com suas leis extraídas de outras artes e de teorias científicas.

O concretismo não compreendeu que a revolução modernista, apesar de incidir sobre o passado, repercutiu principalmente sobre o futuro.

Sem compreender isso, o concretismo acreditou que poderia retomar o diálogo de 22, criando uma ortodoxia tecnicista como jamais houve em toda a história da poesia brasileira. Criou o que se" chamaria um "parnasianismo de fôlego curto". Pois, para os concretos, um poema que não contivesse relações fixas de uma suposta sintaxe visual, que não perfizesse um ideograma, que não obedecesse a uma série de esquemas formais *a priori,* que não contivesse na reificação da estrutura o seu próprio significado, não seria poema.[6]

Contra essa exacerbação mecanicista e esse academismo atualizado (diferente do academismo de 45) surgiu o movimento neoconcreto.

Se este último movimento fez justa crítica ao racionalismo concretista, não o soube fazer segundo a dinâmica específica de 22. Talvez por incorrer no mesmo equívoco de base que vinha desde a geração de 45. Vale dizer, se essa geração compreendia a evolução de formas conforme um precário jogo dialético entre atitude romântica e atitude clássica, o neoconcretismo passou a compreendê-la, mudando apenas os fatores do jogo: ao invés dos conceitos gastos de classicismo e romantismo, adotou a postura bipolar entre o que é *orgânico* e o que é *mecânico*.[7]

Dessa perspectiva, o neoconcretismo, embora propugnasse por uma poesia espacial, não admitia a reificação do poema através de leis rígidas e estáticas. Substituiu o "objeto" que o poema concreto era por um "não-objeto" que o poema deveria ser. O "não-objeto" faria com que as palavras postas na página em branco numa relação sintético-analógico-visual ocupassem o seu "lugar" num espaço que, inclusive, poderia não ser o da página em branco.[8]

Em síntese, é esta a luta exterior de conceitos dos últimos vinte anos, período em que não ocorreu uma compenetração poética da linguagem que os acontecimentos e os projetos de um povo-agente da cultura engendram.

Integrados ou não na problemática e no desafio de 22, a verdade é que a geração de 45, o concretismo e o neoconcretismo se distanciaram da realidade que subministrou e configurou essa problemática e esse desafio. Perdidos num tipo de disputa que vem desde a primeira escola literária do Ocidente, negando-se mutuamente para afirmarem-se e entregues à ânsia literária de dar a última palavra sobre o *como-se-faz,* não puseram em crise o *que-fazer* proposto por 22. Tornaram-se apêndices em defasagem. Alimentaram uma noção crepuscular de vanguarda.

* * *

A poesia práxis surgiu, no Brasil, enfrentando a situação anterior descrita. O seu ponto de partida fundamental foi a consciência da realidade brasileira, em dois níveis: a) um histórico; b) outro autonomamente instaurador.

Ao nível histórico, a poesia práxis colocou em crise o movimento de 22, ao lançar e pôr em debate o sentido novo de produção artística. O seu primeiro passo foi indagar e examinar em que condições atuais seria possível, entre nós, uma "liberdade permanente de pesquisa". Depois, evidenciou, através de uma ampla teorização,[9] que o alcance dessa liberdade seria devidamente medido se se compreendesse que o modernismo representou o fim e o *golpe de misericórdia* em todas as formas de núcleos produtores de arte catalogados, até então, na literatura brasileira.

A liberdade de pesquisa de 22 revelou o decadentismo e a inoperância desses núcleos. Revelou mais: que essa inoperância não se limitava apenas aos seus produtos estéticos, mas se estendia à própria consciência crítica de intérpretes e de historiadores. Basta ver que a história da literatura brasileira se confunde, até 1922, com a sucessão de escolas, academias e movimentos cujas fórmulas sempre significaram o critério de valor para o julgamento de obras produzidas. Seria interessante, a este propósito, verificar o quanto isto gerou, em nossa poesia, um vício interno de alheamento diante de uma realidade em contínuo estado de transformação. Verificar o quanto isto gerou uma literatura cada vez mais fechada em seus domínios, cada vez mais *literatizada,* sem colocar os seus problemas em interação com os problemas do contexto em que ela era possível e existente.

Os nossos tradicionais núcleos produtores de arte criaram-nos uma literatura dotada de *língua* contra uma realidade viva de múltiplas, contraditórias e totalizadoras/*falas*. Criaram-nos uma litera-

tura cheia de afã e de esforço de contemporaneidade internacional, mas incapaz de se situar diante dos nossos próprios conflitos, a não ser casual e ilustrativamente.

O movimento de 22 teve o enorme mérito de chamar a inteligência criativa brasileira para a identificação de uma multiplicidade de falas e para um nosso conflito básico: o conflito que se define na dicotomia *metrópole-colônia.*

A crise em que a instauração práxis colocou a poesia de 22 está, exatamente, no levantamento (nunca antes feito) e reconhecimento desse enorme mérito. Por quê? Porque, na tarefa crítica de identificação, a poesia do modernismo só conseguiu laborar na faixa dos temas, na faixa de significações brasileiras estruturadas em diferentes planos: no mítico/místico, no plano pequeno-urbano, no plano cosmopolita, no plano folclórico, no plano sócio-documental, etc. Nem era possível ser diferente: o trabalho de identificação é, antes de tudo, um trabalho de coleta e reconhecimento de todos os elementos, fatores e condições históricos que definem e configuram essa identificação. É um trabalho de delinear, de delimitar, apontar e *hieratizar,* numa soma qualitativa de constantes. Não é um trabalho dinâmico de inter-relacionar; é um trabalho dinâmico (sem dúvida) de relacionar. Um trabalho temático.

Há um fato expressivo desse comportamento de 22. Está ele na nítida correspondência que existe entre certas significações brasileiras estruturadas naqueles diferentes planos e o rumo que tomou a liberdade de pesquisa modernista.

Assim, no plano mítico/místico, conta a atuação de um pensamento religioso que envolveu posições teóricas de críticos como Tristão de Athayde e de poetas como Murilo Mendes e Jorge de Lima. Murilo e Jorge de Lima, por exemplo, delinearam ou mesmo fixaram certa constante católica que perpassa a poesia brasileira, menos num complexo de inter-relações do que de relação de uma estrutura sensível nacional que se projeta desde o padre

Anchieta e Gregório de Matos até o simbolista Alphonsus de Guimaraens. No plano pequeno-urbano, em nossa literatura, vêm ocorrendo estruturas de significações que envolvem uma domesticidade emotiva com tábuas psicológicas, éticas e estéticas, as quais se surpreendem desde as sátiras do mesmo Gregório de Matos até a fase de humor dos poemas-piadas de Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Ou que se surpreendem tanto na descrição de costumes dos ficcionistas Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis e Lima Barreto quanto nos romances de Marques Rebelo. No plano cosmopolita, encontram-se constantes que, às vezes, fecundam setores díspares da literatura brasileira, mas que denotam uma mimética vocação comum para certo hibridismo conceptivo. A poesia de Sousândrade, o helenismo metafórico dos poetas parnasianos aplicado a temas nacionais, ou romances de José Geraldo Vieira dão uma aproximada medida disso. No plano folclórico é lastreável um inesgotável filão que interliga a poesia popularesca dos cantadores, o regionalismo de certas mitologias poéticas com formas superiores de artes plásticas, de música e de ficção. Quem não encontraria o mesmo substrato de estruturas significativas em Villa-Lobos, Raul Bopp, certo Jorge de Lima, Mário de Andrade, Vitalino, Simões Lopes Neto, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, José Lins do Rego e mesmo no músico e compositor Emérico? No plano sócio-documental foi aberto um campo em que a sociologia andou par a par com o romance e com a pintura. Gilberto Freyre, o ciclo nordestino, Di Cavalcanti e Portinari parece que o comprovam. E assim por diante.

Com todos esses planos, o movimento de 22 fez o cerco a uma realidade que, antes, era abordada por uma consciência mais retórica do que compreensiva. Fez a identificação dessa realidade e a multifacetou em temas que, para se incorporarem na sensibilidade e na inteligência interpretativa brasileiras, foram mais relacionados do que inter-relacionados. É sintomático que, nesse momento crí-

tico de nossa literatura, a distinção entre *assunto* e *tema* preocupasse Mário de Andrade, merecendo dele lúcidas considerações. Pois, em verdade, o modernismo eliminou uma realidade-assunto e a elevou a uma categoria de realidade-tema. Dir-se-ia que ele pôs sobre a mesa um mapa das estruturas significativas de nossa consciência estética e foi o primeiro enfoque coletivo da possibilidade de sermos originais. Se nisso está a sua grandeza, nisso também está a sua limitação, como se verificará a seguir, no exame do nível autonomamente instaurador que o comportamento práxis veio mobilizar.

* * *

O ponto de partida da poesia práxis poderia ser o mapa de identificação aberto e proposto por 22. Só não o é porque ela fecha o ciclo do modernismo, ao superar os movimentos que, na tentativa de retomar o diálogo de 22, incidiram num comportamento que o próprio modernismo invalidou, quer enquanto perspectiva sobre o passado, quer enquanto perspectiva sobre o futuro.

A criatividade de textos práxis, por isso, não quis e não quer retomar o diálogo de 22. Ela não tem necessidade de esquadrinhar de novo um mapa de identificação. Ao contrário, acrescenta a esse mapa um processo de aprendizado crítico de transformação. Ela capta uma dinâmica e uma velocidade de circunstâncias e projetos que densificam e intensificam a realidade brasileira. Ela caracteriza a mudança de uma consciência *identificadora* para uma consciência *transformadora* que introduz fatores de compreensão sem os quais o ato de escrever, hoje no Brasil, corre o risco de ser um eterno e demissionário esforço de contemporaneidade internacional.

Quais são esses fatores? São aqueles que resolvem a multiplicidade e realidade de acontecimentos em múltiplas e reais corporificações de linguagem e formas. A teoria-práxis os surpreendeu e os acionou em termos de: a) *inter-relação* e *constantes;* b) *áreas de levan-*

tamento; c) *dados originais; d) presente virtual; e) formulação de conteúdos-formas vivos.*

Vejamos cada um desses fatores e a unidade orgânica e significativa que representam.

a) Enquanto uma consciência criativa atuar sobre enfoques temáticos ou for subministrada por eles, terá ela possibilidades reduzidas de inter-relacionar. Suas possibilidades maiores serão de relacionar. Isto decorre da própria significação de *tema.* O tema circunscreve aos seus limites o trabalho do artista; faz com que este enderece todos os seus recursos para um domínio e um aprofundamento sem contradições com outros temas ou com tudo aquilo que extravase os seus limites. O tema, assim, fragmentariza a unidade de um contexto geral, propondo unidades parciais absolutas e suficientes por si mesmas. Obriga o artista a compreender o contexto geral como uma soma de unidades parciais, quando estas outras coisas não são senão momentos mais ou menos típicos de uma realidade coesa, definida numa complexidade significativa perfeitamente una.

A conseqüência imediata desse comportamento está em que ele favorece ou deixa ainda muito em aberto o interesse escolástico de se manter uma literatura à base de princípios teóricos *a priori.* Aí está uma grande contradição que ele experimenta; pois existindo também para totalizar um contexto, pressupõe que uma identidade geral de princípios de criação supera as unidades parciais que cada tema é. Um rigoroso exame formal do modernismo brasileiro talvez permitisse apontar essa contradição. Seria interessante, por exemplo, conferir os processos de composição de um "místico" como Murilo Mendes, em sua fase da década de 30, com os processos de um Drummond da mesma década. Ver-se-ia o quanto os processos obedecem a um só modo para identificações de constantes diferenciadas.

Onde, também, se pode constatar o predomínio da relação sobre a inter-relação, numa consciência temática, é no plano específico da linguagem. Duas obras-primas da revolução operada por 22 comprovam-no. São elas: *Macunaíma* de Mário de Andrade e *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa. Na primeira, a tentativa de organização de uma fala única brasileira não consegue superar a dicção folclórica do tema do "herói sem nenhum caráter". Na segunda, a definitiva e genial criação de uma fala brasileira não vence, ainda, uma constante regional-folclórica que, nessa obra, aliás, se enriquece pelos enxertos de arcaísmos de uma linguagem clássica portuguesa muito presente no estilo coloquial das populações interioranas e sertanejas do Brasil. Em *Macunaíma* e em *Grande sertão: veredas* há um aprofundamento temático, mas não um aprofundamento de inter-relações que pudessem levar a linguagem desses livros, e as situações de que ela é a principal personagem, ao nível de transformação coletiva do nosso contexto geral.

A poesia práxis, ao colocar em crise o movimento de 22, procura dimensionar um aprofundamento de inter-relações. O passo decisivo que dá é, portanto, o de não atuar sobre temas. Propõe-se levantar problemas. Cada constante identificada por 22 — em face do conflito metrópole-colônia que o modernismo viveu — só existe e só se configura como fator de transformação na medida em que sofre a interferência e a contradição dialética de outras constantes do mesmo contexto. É nessa medida que certas constantes tornam-se caducas e obsoletas e outras vitais e eficazes. E, relativamente à evolução de formas da poesia ou do texto poemático brasileiro, essa medida adquire grande importância. Pois, a partir dela, se pode desmascarar aquela nossa vocação livresca para a contemporaneidade estética. Vale dizer: o ideograma chinês ou "les blancs" de Mallarmé serão ou não recursos formais obsoletos, conforme suportem ou não uma contradição dialética ou uma interferência original de dados que movem a nossa realidade e os nossos projetos.

b) Com efeito, a poesia práxis liberou e virtualizou a ampla identificação temática da revolução modernista. Em que sentido? No de mostrar que, hoje, o fulcro detonador de nossa realidade — o conflito desenvolvimento-subdesenvolvimento — nos impede de *ver* estaticamente. No de mostrar também que a noção de tema teve que ceder à noção objetiva e maior de *área,* que é uma constelação orgânica de problemas.

Nesta base, a teoria práxis, ao introduzir a noção de área de levantamento, impôs um prospecto que veio a demonstrar: a) dois ou mais temas são ou formam uma só área de levantamento; b) cada área de levantamento é um processo cumulativo de novidades; c) cada novidade superveniente num processo arma-se em desafio[10] aberto à nossa compreensão.

A teoria práxis levou, então, o poeta novo brasileiro a uma mudança radical de atitude perante o seu ato de escrever. O poeta novo veio a se compenetrar de que há uma perfeita organicidade entre área de levantamento, palavra e estrutura poemática. Não haverá, agora, para ele uma palavra propriamente, digamos, de uso folclórico ou especificamente de fala urbana. Se dada palavra, no plano geral da língua, se apresenta como folclórica, o poeta práxis verificará até onde ela sofre a interferência de uma fala urbana e em que medida aprofunda uma inter-relação de falas. O seu campo de operação serão os próprios componentes da palavra: prefixos, sufixos e infixos, sílabas e fonemas, elementos radicais e elementos secundários, organização fonética e organização semântica, consciência de signos e de símbolos, etc. Desse confronto de interferência, conferirá à sua área de levantamento uma linguagem cuja estrutura configure a dinâmica de uma consciência coletiva do contexto.

Darei um exemplo: o meu poema *Migradores* (de Os *rodízios)* tem por área de levantamento estético a situação do camponês que se vê forçado a emigrar do campo para a cidade. Seu estímulo é a vida sem projeção, o esfalfar-se improdutivo de seu trabalho rural.

A questão que se propõe é a de saber se, com a migração, simplesmente não transferiria o seu *esfalfar-se* improdutivo. E toda essa questão, antes de ser debatida e resolvida ao nível de sua consciência, é debatida e resolvida ao nível de sua fala. O poeta práxis testa isso. De que maneira? A partir de um desdobramento fenomenológico do verbo *esfalfar*. Então, defronta-se o poeta com o fato prosódico de que a letra *l*, numa fala rural brasileira, tem o som de *r*, com o fato morfológico de que o *esfalfar* na cidade é um esfalfar no *asfalto*, com o fato léxico de que esfalfar é *cansar, ter falta de ar*, com o fato semântico e silábico-estatístico que a desinência de esfalfar é *ar* e de que o sufixo de asfalto é *falto*, com o fato prosódico e pragmático de que, tendo a letra *l* a prolação de *r*, o elemento radical do verbo esfalfar seria outro verbo, ou seja, *arfar* (composição de *ar* (f) *ar*), e, finalmente, defronta-se o poeta com o fato estatístico e próprio de uma teoria do texto de que *esfalfar* é uma palavra que tem o seu próprio vocabulário, como uma área de levantamento tem a sua própria fala.

Com a certeza crítica, portanto, de que uma palavra tem o seu vocabulário, obtive, no poema *Migradores*, uma solução e uma estrutura fono-estilística que é a realidade estética do migrador:

o esfalfado arfar no asfalto falto de ar

Vê-se que a palavra *esfalfado* é a palavra-matriz. É a matéria-prima de uma fala que foi transformada e desdobrada em produtos que continha em si mesma. É uma palavra que se praticou a si mesma, modificando-se e modificando tudo o que com ela se relaciona.

Importa, aqui, afirmar: uma área de levantamento, podendo ser dois ou mais temas, não é um complexo de eventos ou de coisas sobre as quais o poeta projeta fórmulas de composição concebidas nos limites estritos de uma informação/formação estética. É um complexo de eventos e coisas vivendo a sua dinâmica no uso do

vocabulário de sua fala. Não é uma massa informe que adquire a sua configuração quando posta na condição de *objeto* de estruturas formais pré-existentes. Ao contrário, ela é pré-texto que o poeta aprende e virtualiza em textos organizados. Cada texto que o poeta virtualiza é uma estrutura original, tão original quanto cada área de levantamento que se inter-relaciona sempre e não se reifica nunca.

c) Um país em estado de transformação, que sofre o conflito artesanal-tecnológico, vive a sua elementaridade cultural de maneira diferente de um país que tenha superado o conflito em favor de uma tecnologia avançada. É verdade que não se pode adotar por critério de compreensão de uma literatura o confronto que se estabeleceria entre países em fase artesanal e países em fase tecnológica. A rigor, não há essa divisão desde que os bens de civilização circulem tanto num tipo de país como em outro. O importante, porém, é que, em países sem grande tradição artística, as comunidades e grupos criativos que se formam assimilem esses bens para reproduzi-los ou conscientizá-los, instrumentalizando-os até o ponto em que suportem a interferência modeladora dos dados de levantamento dessas comunidades.

A poesia práxis (criadora de uma nova categoria de textos) mobilizou essa experiência. Enquanto, por exemplo, o concretismo, no Brasil, reproduziu mecanicamente, e num grau de segunda realidade técnica, certas conquistas da cibernética, da psicologia da forma ou da teoria da informação, a criatividade práxis punha essas conquistas em direta relação dialética com os dados originais do contexto brasileiro. Dentro desse comportamento, não foi difícil aos autores práxis obterem resultados que não só deram uma nova dimensão crítica àquelas conquistas como possibilitaram a formação de uma consciência de leitura que rompeu, em definitivo, com os hábitos de um consumo estético ligado aos meios tradicionais de comunicação.[11]

A atitude que reúne, sob um denominador comum, todos os instauradores práxis decorre de uma confluência lúcida de pontos de vista sobre a perspectiva do futuro que se projeta em nossa realidade. Pois, não temos dados saturados por uma longa convivência histórica. Os nossos dados surgem, se mantêm e se superam com a rapidez própria de um processo em permanente estado de devir. Não podemos fixá-lo formalmente em *modelos* de estrutura. O erro e a ineficácia de movimentos literários brasileiros é não se determinarem com essa dialética entre um presente imediato e a dinâmica *atual* de um futuro que se projeta em termos de perspectiva. A idéia mesma de movimento literário não se enquadra em nossa realidade, já que ela se amolda à idéia de períodos e momentos constituídos de uma literatura ou das tendências artísticas de determinada época. Ora, o Brasil de hoje não tem momentos constituídos. Os seus momentos estão em trânsito, não se cristalizam, não se coisificam. São energia.

A nossa realidade, portanto, são permanentes dados originais. São estes que integram as nossas áreas de levantamento. Toda vez que aparecem, problematizam-se. E todos os nossos problemas são significados novos forçando a revolução de estruturas velhas.[12]

d) Com inter-relação de constantes, trabalhando sobre áreas de levantamento e manipulando dados originais, o poeta práxis vive um presente virtual. Esta sua vivência, ele a transfere para a criação do poema.

A virtualização do poeta práxis é o contínuo aprendizado de todos os recursos que possibilitem resultados estéticos dinâmicos (como os eventos do contexto), quer por si mesmos, quer pela interferência do leitor, do espectador ou do destinatário.

Quando falamos em recursos que possibilitam resultados estéticos, pensamos numa correspondência válida entre o que é uma problemática nova de um projeto de transformação e os instru-

mentais capazes de integrar componentes formais também novos. O poeta práxis não "aprende" coisas velhas. Nem tampouco aumenta o engano de querer compreender uma novidade presente com instrumentais passados. Seria um contra-senso, de vez que, para ele, uma área de levantamento cria os seus próprios instrumentais.

É preciso deixar claro esse ponto: para o poeta práxis, os recursos se geram e se qualificam segundo a área a ser levantada. Ele é o mediador-produtor. E como cada área tem o seu vocabulário, a sua fala, as suas estruturas em aberto, ele se compenetra de que nada tem a fazer com componentes formais de uma poesia tradicional estratificada, de uma música que não incorpora conquistas eletrônicas, de uma pintura petrificada em esquemas pré-cinéticos, de uma retórica lingüística que ignora contribuições da estocástica, de uma fonologia que não incursiona por processos audiovisuais, etc., no seu esforço de levantamento.

Assim, é em sintonia com a área e seu espaço significante que o poeta práxis articula aquela correspondência de instrumentais. Por isso, ele nunca atua subministrado por princípios *a priori* que o levariam a meras experiências de comprovação.

e) A criatividade práxis, centralizada nesse comportamento, introduz um sentido novo de produção em que a dialética entre autor e leitor não comporta nem um exclusivismo subjetivo, nem uma neutra reificação objetiva. Comporta e realiza, apenas, formas-conteúdos vivos.

De que maneira? Através de um escalonamento de consciência crítica sobre o fato básico de que um dado novo do contexto[13] é já uma forma nova de presentificação cultural. Teríamos, então: primeiro, consciência de topografia e topologia semânticas; segundo: consciência de manipulação de palavras como meio de contato e conhecimento das estruturas significativas que o poema organiza;

terceiro: consciência antiarqueológica do texto, ou seja, da novidade nova contra a da experiência antiga renovada;[14] quarto: consciência de que o acaso e a probabilidade existem enquanto o poeta está entregue ao ato de compor; quinto: consciência de que, uma vez feito o poema, o autor passa a ser também um leitor, no sentido de que, tanto quanto este, pode praticar um jogo estético de análise combinatória nos blocos de texto; sexto: consciência de que não há mais verso porque a fala de uma área de levantamento produz as suas diferentes dicções, de tal modo que nenhum sistema de tônicas e átonas, de sílabas métricas, de timbre, melodia ou atonalismo rítmico prevê e domina as intensidades de prolação das palavras; sétimo: consciência de que todo poema é espácio-temporal porque cada palavra ocupa *um seu lugar* e libera signos; oitavo: consciência de que o espaço de um poema não é somente a página em branco, mas o "espaço em preto", ou seja, o lugar ocupado pelas palavras, numa relação geométrica móvel; nono: consciência de que cada bloco de palavras, compondo relações de um geometrismo móvel, cria uma fisionomia crítica (não imitativa nem figurativa como um poema imitando a chuva de Apollinaire, outro imitando um par de asas de Melin de Saint-Gelais e os figurados de Dylan Thomas); décimo: consciência de que o poema é o campo de defesa das palavras, já que estas, fora dele, estão entregues a uma disponibilidade irracional e causal de uso; décimo-primeiro: consciência de que, dentro do poema, cada palavra é um signo unívoco se considerada isoladamente, e um signo multívoco se em relação com as suas co-partícipes do mesmo espaço em preto; décimo-segundo: consciência de que um poema-práxis é um complexo acústico-cinético-semântico enquanto o poeta o compõe e o leitor o lê, o ouve, o vê, o recria e o interpreta.

Caberia fixar outras irradiações conscientes, formando uma cadeia de denominadores comuns. Os poetas, porém, que hoje constroem os textos práxis têm-nas configurado em seus trabalhos. Es-

ses poetas se chamam: Cassiano Ricardo (*jeremias sem chorar*), Yone Giannetti Fonseca (*A fala e a forma*), Antônio Carlos Cabral (*Diadiário cotidiano*), Armando Freitas Filho (*Palavra*), Mauro Gama e outros.

Notas

[1] Disse Mário de Andrade: "O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional". V. *Aspectos da literatura brasileira,* ed. Martins, s/d., S. Paulo, p. 242.

[2] V. "Plano-piloto para poesia concreta", *in Noigandres* 4, 1958.

[3] V. "manifesto neoconcreto", publicado por ocasião da 1ª exposição neoconcreta, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, março/1959. Afirma-se: "Os poetas concretos racionalistas também puseram como ideal de sua arte a imitação da máquina. Também para eles o espaço e o tempo não são mais que relações exteriores entre palavra-objeto".

[4] V. revista de cultura *Diálogo 7,* p. 75 — S. Paulo, 1957.

[5] V. ensaio *22 e a poesia de hoje,* de Cassiano Ricardo, p. 9, edições Invenção — S. Paulo — 1961.

[6] "O poema concreto é submetido a uma consciência rigorosamente organizadora, que o vigia em suas partes e no todo, controlando minuciosamente o campo de possibilidades aberto ao leitor. Nesse sentido, de obra rigorosa, de problema conscientemente proposto e resolvido em termos artísticos, de corpo irreversível onde tudo é posto em função de uma vontade implacável de estrutura..." Esse trecho é de Haroldo de Campos. Está às páginas 72/3 de *Diálogo* 7. Em 1961, os concretistas, estimulados e praticamente em obediência às sugestões críticas de Cassiano Ricardo *(em 22 e a poesia de hoje),* resolveram, através da tese de Décio Pignatari — "Situação Atual da Poesia no Brasil" —, dar um "pulo conteudístico-semântico-participante". Já foi suficientemente mostrado o quanto há de incoerência e sofrível compilação de idéias nesse trabalho. O que os concretistas, em verdade, pretendem é uma contemporaneida-

de ideológica, de vez que até 1961 a sua indiferença reacionária para os problemas de nosso contexto era flagrante. Esse ultimado esforço de contemporaneidade os levou a comprometedoras contradições. Por exemplo, agora os concretistas admitem a volta ao verso, cujo *ciclo histórico* eles próprios tinham dado por encerrado, em seu "plano-piloto". E, de fato, chegam a praticar o verso como o faz Haroldo de Campos, em *Servidão de passagem.*

[7] "Acreditamos que a obra de arte supera o mecanicismo material sobre o qual repousa";... "supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva)...". V. "manifesto neoconcreto".

[8] V. o artigo "O não-objeto verbal como síntese", de Roberto Pontual, publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, de 17/12/60.

[9] V. revista *Práxis* ns. 1, 2 e 3 e os artigos publicados no *Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo,* a saber: "Manifesto, Práxis e Ideologia" (suplemento n° 285), "Crítica e Influências" (290), "Espaço em Preto e Autonomia" (294), "Ptyx, o poeta e o mundo" (303), "Poesia-práxis e poesia fonética" (308), "Acaso e Dado-feito" (359) e "Práxis e Oralização" (360).

[10] V. de José Guilherme Merquior o artigo "Notas estéticas de preparo à práxis" — in *Práxis n° 2.*

[11] Nesse sentido, a instauração quebra as barreiras que separam formas e gêneros de codificação e decodificação de mensagens. Ela viola os esquemas de uma retórica tradicional que torna intransitivos os componentes estruturais de diferentes linguagens específicas. A transitividade que a práxis instaura faz com que cinema, publicidade, história em quadrinhos, moda, música popular, objetos plásticos e visuais, acima de sua peculiaridade, sejam *práticas semióticas* de um mesmo projeto. Faz com que sejam *escritas* de uma mesma consciência de produção. Assim, do cinema práxis de Carlos Diegues a certas soluções recentes da música popular (Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Edu Lobo); do teatro-práxis cinético de Henri Chopin (a peça "L'Armoire") aos nossos textos de publicidade e comunicação de massa; ou dos poemas de Armando Freitas Filho às experiências de fusão *palavra-imagem* de Rubens Gerchman ou de Maurício Nogueira Lima, há a presença, em cada tipo de manifestação, de uma dialética práxis interna, que permite uma só *leitura* produtora de seus respectivos códigos.

[12] Diz L. Goldmann: "destrutturazione d'una struttura vecchia" a uma "strutturazione di una struttura nuova in via di costituzione" *in Teoria 'del romanzo,* de G. Lukács, p. 9, Sugar Editore/62.

[13] Lukacs sustenta que só conteúdos novos ensejam o que Maiacóvski chamou de "forma revolucionária".

[14] Em meu artigo "O Fascismo de Ezra Pound", publicado na revista *Tempo Brasileiro,* n° 3, faço a distinção crítica entre o que é novidade *velha* e o que *é* novidade nova. Pound, com o seu lema "make it new", oferece amplos elementos para uma completa distinção.

Publicado originalmente na *Revista de Cultura Brasileña* n° 9.

Processo — Leitura do Projeto

Wlademir Dias-Pino

Rio de Janeiro, 1971

1. Processo: desencadeamento crítico, de estruturas sempre novas.

Processo é a relação dinâmica necessária que existe entre diversas estruturas ou os componentes de uma dada estrutura, constituindo-se na concretização do contínuo-espaço-tempo: movimento = operar soluções.

Operar (em diversos períodos) ou tratamento contínuo (conjunto de atos) — (mudança que apresenta certa unidade).

§ "Quando se dão mudanças ou transformações diz-se que há um processo."

§§ Processo: descoberta da realidade.

Assim o relacionamento fundamental existente através do processo é que os diversos elementos afetam-se, isto é, um elemento é afetado pelo anterior que lhe antecedeu e afetará o posterior que lhe sucede. É neste ponto que se diferencia do inter-relacionamento estrutural onde todos os elementos interagem-se estaticamente.

§§§ Todo processo encerra um procedimento.

Procedimento = ato

Ato: variações formais/aproveitamento de probabilidades dentro do individual (sistemática do estilo).

Processo: manipulação + desencadeamento de invenções (sistemática do contra-estilo).

---

2. Poema/processo: visualização da funcionalidade (§§) / consumo.

Não há poesia / processo. O que há é poema/processo, porque o que é produto é o poema. Quem encerra o processo é o poema. O movimento ou a participação criativa é que leva a estrutura (matriz) à condição de processo. O processo do poeta é individualista, e o que interessa coletivamente é o processo do poema.

Poema/processo é aquele que, a cada nova experiência, inaugura processos informacionais. Essa informação pode ser estética ou não: o importante é que seja funcional e, portanto, consumida. O poema resolve-se por si mesmo, desencadeando-se (projeto), não necessitando de interpretação para a sua justificação §.

Processo: auto-superação do poema que se gasta conforme suas probabilidades vão sendo exploradas e que envelhece quando é sobrepujada por outro poema que o admita e exceda.

Poema / processo: a consciência diante de novas linguagens, criando-as, manipulando-as dinamicamente e fundando probabilidades criativas. Dando a máxima importância à leitura do projeto do poema (e não mais à leitura alfabética), a palavra passa a ser dispensada, atingindo assim uma linguagem universal, embora seja de origem brasileira, desprendida de qualquer regionalismo, pretendendo ser universal não pelo sentido estritamente humanista, mas pelo sentido da funcionalidade.

Não se trata, como alguns poderiam pensar, de um combate rígido e gratuito ao signo verbal, mas de uma exploração planificada das possibilidades encerradas em outros signos (não-verbais). É

bom lembrar que mesmo as estruturas não se traduzem: são codificadas pelos processos que visam a comunicação internacional.

§ Desencadeamento: o que evita a redundância.

§§ Funcionalidade: invenção de realidade.

§§§ Função criativa do artista: trabalhar nos processos, reinventando-os. Mudança de qualquer espécie de estrutura, resposta a uma necessidade social.

§§§§ O processo tem diversos estágios ou níveis.

) = (O poema / processo é uma posição radical dentro da poesia de vanguarda. É preciso espantar pela radicalidade).

Publicado originalmente no convite da exposição do poema-processo no Solar do Unhão, Salvador, 1968.

Poema-Processo

Wlademir Dias-Pino

Rio de Janeiro, 1971

PROPOSIÇÃO

QUANTIDADE + QUALIDADE
SÓ O CONSUMO É LÓGICA.
CONSUMO IMEDIATO COMO ANTINOBREZA
FIM DA CIVILIZAÇÃO ARTESANAL (INDIVIDUALISTA)
SÓ O REPRODUTÍVEL ATENDE, NO MOMENTO EXATO,
ÀS NECESSIDADES DE COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO
DAS MASSAS.
A MANIFESTAÇÃO SERIAL E INDUSTRIAL DA
CIVILIZAÇÃO TÉCNICA DE HOJE.

TÉCNICA

HUMANISMO FUNCIONAL PARA AS MASSAS.
A TÉCNICA JÁ CRIANDO NOVA LINGUAGEM UNIVERSAL
(E NÃO LÍNGUA) — NOVO HUMANISMO
COM O RACIONAL NÃO HAVERÁ FOME NO MUNDO

FORMA ÚTIL

NOVAS POSSIBILIDADES PARA CADA NOVO MATERIAL.
VISUALIZAÇÃO DA ESTRUTURA / LEITURA DO
PROCESSO
NÍVEL TÉCNICO IGUAL A EVOLUÇÃO: O DESUSO DO
OBJETO ÚNICO.

OPERATÓRIO

NÃO SE BUSCA O DEFINITIVO
NEM "BOM" NEM "RUIM", PORÉM OPÇÃO.
OPÇÃO: ARTE DEPENDENDO DE PARTICIPAÇÃO.
O PROVISÓRIO: O RELATIVO.
ATO: SENSAÇÃO DE COMUNICAÇÃO, CONTRA O CONTEMPLATIVO.
ATO: OPERAÇÃO DAS PROBABILIDADES.
PERMUTAÇÃO SEM SUAS FACILIDADES
INTEGRAÇÃO COM O OBJETO: OPOSTO DE ALIENAÇÃO.

ÉPOCA

AS IMAGENS COTIDIANAS TRANSFORMANDO-SE EM SIGLAS:
POESIA PARA SER VISTA E SEM PALAVRAS (SEMIÓTICA),
PINTURA SÓ ESTRUTURA (GEOMETRIZAÇÃO-SERIAL).
HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E HUMOR, SEM LEGENDAS.
QUADROS SERVINDO DE PADRÕES TÊXTEIS.
RUÍDO (INDUSTRIAL) LEVADO À CATEGORIA DE MÚSICA.
COMPUTADOR ELETRÔNICO: COMO PESQUISA MUSICAL.

Proposição publicada originalmente na revista *Ponto* 1, dezembro 1967.

Parada: opção tática
1972

O movimento do poema/processo foi lançado de forma planejada como uma conscientização pública, antecipando uma oposição de idéias ao estruturalismo, cuja difusão já se fazia iminente entre nós. Nesta ocasião havia duas opções:

a) Informação — divulgar a leitura de processo como conquista científica (o que provocaria a divulgação, com longos intervalos, somente daqueles poemas que inaugurassem processos informacionais);

b) Comunicação — partir para uma abertura total ético-coletiva, usando como critério a intenção do poeta ao optar pela vanguarda.

Estas opções prenunciavam as duas condições da arte atual: a possibilidade de invenção quase em nível de ciência ou a desmistificacão da lógica-erudita-tradição que é utilizada para ligar os fatos históricos e sociais. Ao optar pela abertura total o movimento do poema/processo descentralizou-se e encontrou a dificuldade das diferenças: de repertório; de possibilidades econômicas; do estágio de desenvolvimento das regiões geográficas distantes; de idade dos diversos poetas. Procurou-se, então, de maneira didática (exposições, publicações, manifestações coletivas, diálogos públicos), o nivelamento informacional.

Atitudes

Nivelamento (nacional)

1) O uso urbano de meios sofisticados (utilização das mais recentes conquistas científicas — laser, canais eletrônicos, cinema, computador), explorando ao máximo a tecnologia, foi conscientemente preterido embora se soubesse que iria retardar o desenvolvimento de pesquisa do poema/processo.

2) Foi dispensada a condição inicial de inaugurar conceitos e práticas exclusivamente em nível informacional.

3) Foi recusada na área publicitária a disponibilidade dos meios de comunicação dos grandes centros, como elemento direto de divulgação do movimento. Procurou-se fazer com que o *processo* atingisse os profissionais e as ações deles sobre os canais de massa: para não transformar o poema em ilustração da publicidade ou complemento visual da propaganda. Isso para que o poeta em posição mais desfavorável não fosse dentro do movimento um sinal estatístico.

Posicionamento (internacional)

Processo: em qualquer nível, o situar da invenção informacional.

Poema: apenas veículo transitório da função didática.

§ *Resultado:* a estrutura acabada (o sentido da obra mesmo aberta) é colocada em xeque.

Projeto e versão: opção prática do participante.

§ *Contra-estilo:* apagar a memória do estilo.

Estilo: escolha estatístico-preferencial nas estruturas armazenadas.

/ Estas contribuições radicalizam o conceito de vanguarda/

Tática

a) Uma linha articulatória Rio/Minas/Nordeste, com frentes autônomas também em Brasília, Santa Catarina e Mato Grosso, foi criada, aproveitando as poucas condições favoráveis que não mais existem.

b) Verificou-se que possíveis frentes em outros locais implicariam a sustentação de um arsenal teórico exigindo mais tempo e mais dinheiro. Não foram abertas, já que não se pretendia apoio oficial, porque não interessavam exposições de visitantes passageiros ou contemplativas publicações sem qualquer radicalidade.

c) Evitou-se a penetração em São Paulo pelo exemplo histórico de apropriação centralizadora que sua força econômica demonstrara no modernismo e na geração de 45.

Desenvolvimento

a) A igualdade de repertórios criou uma centralização dos participantes iniciais e o surgimento de novos pontos autônomos de irradiação de trabalho.

b) Com a centralização encerra-se a ação organizada: atitude para demonstrar o momento/informação. A ação planejada, em novas condições de legalidade do movimento, poderá então se constituir.

c) Admitir sucessão por meio de gerações seria destruir o sentido de simultaneidade.

d) Não houve qualquer cisão: 5 anos como projeto contínuo de vanguarda.

e) O processo é conquista irreversível no campo da informação: poemas/processo continuarão a ser produzidos.

Publicado na Revista *Vozes*, dezembro, 1972.

Carta aberta a Sábato Magaldi, também servindo para outros, mas principalmente destinada aos que querem ver com os olhos livres

José Celso Martinez Correa

Uma coisa nova não se prova por si só. É necessário que se prove seu NOVO e se BATALHE CONTRA O VELHO, POR MAIS DESINTERESSANTE E ARRUINADO QUE ESTE SEJA.

Não é das coisas mais agradáveis responder a alguma coisa que sabemos já morta; mas na realidade concreta, é somente assim que se constrói o NOVO, somente quando as ruínas todas estiverem destruídas.

O NOVO aparece e suscita imediatamente o conflito, cresce a energia espontânea de reconhecimento do novo, ao mesmo tempo que se rearmam e se ouriçam os SUPEREGOS velhos, tomados de uma coragem defensiva e agônica. Estou me referindo à crítica de Sábato Magaldi sobre *Gracias, señor.*

Respondemos porque, na luta dentro de cada indivíduo que espontaneamente, por seu próprio instinto histórico, tende a se comunicar com *Gracias, señor,* surge o Superego respeitável, sério, do crítico denunciando o *"pecado"* dessa entrega e prestigiando a couraça, o enrijecimento, a morte.

Apesar de ser uma tarefa que pouco inspira, é obrigação nossa denunciar essa crítica, e o peso que ela ainda tem.

São Paulo tem uma tradição intelectual estranha. 50 anos de Semana de Arte Moderna, a neurose ainda permanece. A chamada

"intelligentzia" paulista, aliás esta palavra é pomposa demais, não sabemos como chamar esse fenômeno: pessoas que se entregam à atividade cultural, nesta área mais próxima ao teatro, e ao compromisso de "caminho certo" político abstrato, com leis muito próprias, uma coisa muito distante da inteligência e muito próxima da racionalização de uma neurose de não criação artística e de não criação de ação política. Uma couraça de seriedade cultural, de aridez de sensibilidade, de nacionalismo reduzido a três ou quatro fórmulas, de crítica e humor caipira, muito ligado à própria estruturação das frases, sempre com um *Percebe?,* ou *Correto* ou *Certo* no final; fórmulas de raciocínio que se sucedem de geração a geração, que ficam na esfera da própria fórmula, alterar a vida social, criativa do possuidor destas fórmulas. Um racionalismo defensivo que até agora nada proporcionou à vida cultural ou social do País, a não ser uma idéia vaga e vazia de seriedade e respeitabilidade artesanal, coisa que o Teatro de São Paulo tão bem demonstra: um *nada* esforçado, produtor de seriedade, de vazio, coisas que deram em certas grandes empresas cinematográficas, teatros, Rádio-Jornal-Universidade etcs.

E todos se respeitam mutuamente, nesse jogo de seriedade, em última análise muito bem representado na seriedade oligárquica, caipira e guttemberguiana de certos senhores e de seus servidores.

Essa ideologia foi e é balançada sempre que topa com a *criação real,* sem preocupações de seriedade, ortodoxia ou pecado.

Dias 25 e 26, no Teatro Ruth Escobar, deu-se uma defloração. Jovens ainda não contaminados por essa couraça, essa alienação, mais fileiras e fileiras de figuras de "voyeurs", de inquisidores e representantes da ortodoxia. Com seus ternos, gravatas e guarda-chuvas, muito bem afiveladas suas máscaras, foram *ver* o trabalho do Oficina, ver e criticar, ao mesmo tempo lembrar a toda aquela sala, de seus alunos, a presença da ortodoxia e o perigo do pecado. Senta-

ram-se, como sempre trazendo seus apartamentos, amurados e particulares, ligando-se exclusivamente com suas *Caretas.*

Na primeira noite o impacto foi forte, mas como na 1ª Parte estabelece-se a relação Palco e Platéia, e a Primeira Parte é um *Bode,* uma porrada, ainda aceitaram, pois são dados a aceitar, desde que não implique mudanças, o jogo da Culpa. Mas na 2ª Parte, em que seus Corpos deveriam abandonar os guarda-chuvas e deveria jorrar a resposta criadora, a sonegação de si mesmos se deu violenta. Na cena de União dos Corpos, sua couraça de sérios e inteligentes se preservou com a pornografia, a demonstração de sexualidade anal e subdesenvolvida. Pela primeira vez na carreira de *Gracias, Señor,* os Corpos não se tocaram, não se beijaram, pois a censura pornográfica se fez presente vitoriosa, e cortou a onda. Todos os Sonhos: o da União dos Corpos, Separação e Ressurreição, foram congelados pelos que têm medo do Sonho, pelo que os sonhos arrancam *do status,* pelo que fazem rever posições. Quando se voltou ao jogo real, na Re-Volição, ao uso dos bastões, por *nós,* os atuadores, o silencioso respeito convencional e hipócrita se fez sentir, para imediatamente se desmascarar quando o bastão foi levado ao público e sua linguagem se transformou num nada, num vazio defendido pelo "humor caipira" e a irresponsabilidade.

A platéia da pré-estréia era composta por pessoas que estavam dispostas a uma Viagem juntas e por pessoas que, incapacitadas para viajar, atendo-se aos seus preconceitos, não souberam compreender nada, e pelo status professoral que ainda possuem, puderam tranqüilamente grilar a 2ª Parte do espetáculo. É incrível, a juventude de São Paulo ainda não se assumiu, ainda se castra na sua sensibilidade quando em contato com a Caretice do burocrata da cultura. É somente por isso que estamos respondendo, porque essa submissão ainda existe.

Sábato Magaldi é um *crítico,* talvez o mais respeitado, porque é mais reacionário: sua função é estabilizar, manter o Teatro como está, vampirizando aqui e ali um pouco de sangue novo para sua sobrevivência. Sua posição ideológica é cega, indiferencia tudo o que vê, desde que a coisa possua bom nível artesanal e dê seriedade e coisa ao aguado de clientela morta dos Teatros. Todos os anos ele procura "salvar" a temporada, sempre enaltecendo a diversidade que ela apresenta, é uma garota propaganda do produto bem comportado.

Passou-se pelos anos 60 —1ª fase/2ª fase, passou-se pelo alvorecer desbundado da década de 70/71, e lá está sua crítica — otimista e imutável. Seu quadrinho, a mesma linguagem, a mesma paginação. A história passa, e lá está sua crítica, forma e conteúdo intocáveis, sempre respeitável, sábia, distribuindo elogios para seus bem comportados mortos. Um técnico, ainda que não informado das técnicas novas de apreciação da obra de arte no século XX, mas um técnico, daqueles antigos, século XIX, o "cerne", que não relaxa. Leu seu Lukács, aquele mais divulgado em francês e, quando é necessário sair um pouco do artesanato, ele recorre aos eternos conceitos de racionalismo e irracionalismo. Qual é?

Em *Galileu Galilei* há uma cena em que Galilei tenta fazer com que os racionalistas da corte de Florença *vejam* o telescópio, simplesmente: eles se recusam por considerar Galileu um bruxo. A razão aristotélica não entende a razão sensorial, experimental. Essa sensação nós sentimos perante essas figuras do século XIX. Presos a um contexto de vida dentro da produção do sistema, em que sua função é serem corretos e castrados para ser bons, eles somente conhecem a *fórmula* racional, o contato com a verdade social física é perigoso e Impossível, eles têm que estar à altura do seu *cargo.* Tudo que foge ao seu ordenado e seguro mundo — é irracional. É óbvio que eles querem se liberar dessas amarras objetivas, mas isso será tarefa de outros, ou de um processo de transformação

que dará de presente isso a eles, por enquanto basta a ilusão liberal do bom serviço, do bom mocismo e da ortodoxia abstrata, vaga e inofensiva.

Eles não podem compreender a razão experimental galilaica, a da pesquisa, ou a razão sensual marcusiana e como detestam seu corpo, seu próprio cérebro, não se concebem como corpos com capacidade de informação. Se seu tato, seus olhos vêem coisas, é preciso conferir nas fórmulas antes de arriscar à experiência.

A mutação é muito difícil, de uma consciência aprisionada e aprisionadora, ela imediatamente identificará no novo a bruxaria, o desconhecido, o irracional, pois o entendimento do novo implica sempre na construção de uma razão nova, numa percepção aberta, viajante, pesquisadora, participante, disposta a tudo, a erros e a desvio de caminhos. O novo não tem espectadores, não tem críticos. O Oficina surge com uma proposta nova; a ser examinada por uma razão nova; ou se procura essa razão nova juntamente com quem está propondo ou não se vai ver nada.

Nós, do Oficina, tentamos, ainda que de uma maneira convencional (confessamos), aproximar o Sábato de nosso trabalho, mas respeitamos o Crítico, e com isso nossa tentativa tímida foi vã. Nesse trabalho, não somos somente nós que estamos nos discutindo, mas estamos nos discutindo e discutindo nosso público e nossos críticos. Não estamos discutindo a nós enquanto função social, mas todas as funções sociais correlatas. Ora, o crítico é um absurdo perante essa obra. Nós não queremos tocar o show e voltar a representar de qualquer maneira; nem o crítico tampouco. Nesse trabalho opera-se uma paralisação de toda nossa atividade para se rediscutir nossa função de filhos prediletos. O crítico profissional que senta em seu trono para contemplar a obra sem se permitir envolver-se é um absurdo. Para essa atitude somente a cegueira total existirá. Ele verá sem entender nada "olhares de teatro de vanguarda" *desafiando* o espectador. Ele não conseguirá varar a concep-

ção de que um ser humano somente encara o outro para jogar, "disputar" sério, como as crianças. Ele não perceberá que as manifestações da sala, e mesmo as nossas, somente poderão ser avaliadas num contexto mais global e lidas no que não foram *ditas*. Ele ainda pensa que a linguagem falada é a única e que ele não se relaciona com o silêncio, as disposições dos corpos, as funções estruturais. Ao menos como técnico ele deveria estar mais atualizado.

Quem sabe se o espectador que gritou no escuro "Vocês estão desesperados!" e se calou no claro não terá sido o espectador que mais recebeu e se aproximou da nossa mensagem? O que significa o *festival do óbvio* dito por outro crítico de boa vontade: Miroel da Silveira, que não soube ler nada e cuja cabeça somente pôde ver o óbvio, pois a leitura do espetáculo é óbvio que o autor da "Moreninha" não sabe fazer. O que significa a acusação de "Julian Beck subdesenvolvido" por elementos de um grupo de Teatro, senão uma reedição de concorrência ridícula e boba, típica e não mais necessária da velha classe teatral? E depois, nós trabalhamos com o Living e é honroso para nós ter sensibilidade suficiente para absorver muito do que nos transmitiram, ainda que assimilado em contextos e estruturas radicalmente diferentes. Além do mais, a cena de acumulação dos corpos não é nem Julian Beck, é um clichê de psicodrama que usamos como mil e uma outras obviedades, como fatores de início de comunhão, de conhecimento e experiência comum, já experimentados, mas que no contexto do espetáculo ganham todo um outro sentido. O que significa dizer "contestação de pequena burguesia", quando realmente se trata de uma confrontação pequeno-burguesa, ou as manifestações machistas na cena de União dos Corpos e as projeções tipo "É um luxo!" ou "Bicha, Bicha!", já até consumidas no folclore do recalque do homem brasileiro? E desde quando qualquer manifestação forte ou nova deixa de provocar o tumulto provocado na sala? Isso já é um lugar-comum.

É óbvio que nosso objetivo é unificar, é a experiência comum, mas esse trabalho de Re-Volição nos teatros pagos, para grupos diferentes, é válido muito mais como um projeto de unificação difícil, como um esforço do que como um resultado. A unificação absoluta de uma sala que paga na classe média, concorrente porque própria de função social, é impossível, principalmente *hoje,* em que ela "está em outra", isto é, em nenhuma, ainda que rotulada de atitude política, hoje, em que cada qual ainda se proclama orgulhosamente na sua, de indivíduo livre e não massificado. Nosso esforço é unir parte dessa platéia, ou pelo menos fazê-la sentir a *aspiração da União,* tão difícil, mas que parcela dela sabe que será sua tarefa imediata. Um grupo Unido, o nosso no palco, perante um grupo ainda não solidário, ainda estraçalhado, ainda morto; nós propomos jogos de unificação o tempo todo, nós propomos a Viagem, nós propomos unilateralmente e dependemos de confiança, de abertura, do despreconceito da sala em nos seguir, pelo menos naquele momento. Não se trata de messianismo ou orientação, mas naquele momento em que "en-*saiamos*" (ensaiamos e não escondemos, é óbvio) a estrutura, escrita por mais de 40 consciências e mais de 10 nomes (Reich, Oswald de Andrade, Brecht etc.) que sintetizam as experiências dessa classe, nós pedimos a adesão do corpo — razão — sentidos de toda a casa, para através de jogos coletivos investigarmos juntos os caminhos de nossa morte e nossa ressurreição.

Nós que fazemos o trabalho, pegamos nas cordas, sabemos o que significa "fazer" como revelação de todo o incógnito que ainda é nossa missão e função dentro dessa sociedade em mutação. O corpo individual e coletivo conhece. Ao contrário dos que estão por fora, como o Anatol Rosenfeld, o transe é um fator de conhecimento e aprofundamento e revelação de verdades sociais ainda não estabelecidas. Não adianta fazer ruído com os dedos para "despertar" os que estão em transe, o transe é um estado de superconsciência

e super-razão, apesar do racionalismo, do bom senso careta querer vê-lo como fuga. Trata-se de descobrir as verdades sociais em gestação, ainda não reveladas.

A estrutura, baseada em pontos em comum óbvios, deve ser completada pelo coletivo, completada com as significações que o coletivo de cada noite dá à estrutura; para que se opere um fenômeno de criação coletiva é necessário uma abertura, colocar todo o corpo (corpo onde tudo de nossa vida social está impresso) à procura dos significados novos que se darão à medida que a Viagem se desenvolva. A estrutura ainda é um encadeamento de partes contraditórias em que uma parte devora dialeticamente a outra. Se o espectador diz Não à Lobotomização, ele logo terá que experimentar o Sim à Lobotomização e viver uma experiência fascista para poder aquilatar a verdade, a dificuldade do seu Não. Aliás, isso não é novo. Brecht escrevia peças didáticas em que o público deveria representar todos os papéis opostos, para conhecer e sentir a verdade social ampla e não ficar numa atitude hipócrita de "segurar" uma verdade enquanto um processo se desenrola. Somente pode querer a Re-Volição quem experimentou a possibilidade de deixar de existir, sem medo.

O Anatol, aliás, aproveitou a oportunidade de ter o bastão nas mãos para limpar os ouvidos; ele crê que nós exercemos uma função de *dope,* mas que espetáculo teatral suscitou a quantidade de grupos e rodas discutindo por horas e horas na sala, sem abandoná-la? Quem saiu alienado? Dopado? Somente os que já estão e não quiseram se abrir, dopados de um racionalismo tipo aristotélico dos sábios de Florença, repetidores de fórmulas e impotentes para entender a grande revolução que se opera no mundo ocidental.

Mas o Sábato, logo no início da sua crítica, se recusa a discutir a única coisa que valeria discutir: "os dramas existenciais, os métodos políticos e de encenação".

Vitimado pela mesma censura que denuncia em nosso trabalho e por incapacidade de saber das 5 maneiras de se dizer a verdade, simplesmente abdica da oportunidade de confrontação que lhe é oferecida.

Não abdica de falar em fórmulas vazias de bom teatro, mau teatro, volta a exercer sua função de crítico do Sistema, não faltarão amenidades para ele voltar a escrever até com uma ligeira tintura progressista, desde que o sacrossanto artesanato não seja tocado.

— Olhe, Sábato, a única maneira de você escrever sobre esse trabalho era fazendo uma viagem na tua função social de crítico. Pois lá, na sala onde você esteve, não estando, era só nisso que pensávamos quando te olhávamos. Era na pessoa atrás do terno e da gravata, e da risada de sala de visitas mineira. Nós te amamos muito naquele momento, e sentimos todas as suas couraças, mas você não quis deixar seu dever profissional, e o tiro saiu pela culatra...

— Você fez-crítica de um espetáculo em que ela não cabe. Você não viu *Gracias, señor* como não viu *O rei da vela,* quando publicou que essa peça nunca poderia ter sido encenada, ou mesmo quando viu o espetáculo e nem suspeitou o que iria acontecer com a repercussão do mesmo na cultura nacional. Você não viu porque essa crítica que você está fazendo, para esse trabalho ela não é mais crítica, mas *Censura,* podes crer. Você perdeu uma oportunidade, mas ela ainda lhe está aberta:

Examine seu *caminho certo;* pergunte-se — vamos até lhe dar uma colher de chá e resumir-lhe o espetáculo —:

1ª Parte) *Confrontação*

Encoste num Paredão, cruze os braços e pense em você e nos seus leitores. Por que você faz sua crítica. Pra quê? *PRA QUEM?*

Será que você se perguntou isso depois que chegou de Minas?

Se você se perguntou, em 60 (1ª fase/2ª fase), em 70, como sua coluna é sempre a mesma, como se nós, do Oficina, até hoje estivéssemos fazendo Teatro realista.

2ª Parte) *Esquizofrenia*

Você já sabe até que ponto está dividido, esquizofrênico, até que ponto odeia essa carta aberta e até que ponto ela fala à sua energia encarcerada? Até que ponto ela chega além dos seus "óculos e bigodes", ou melhor, da sua gargalhada?

3ª Parte) *Divina Comédia*

Você já mediu até que ponto você é participante da Divina Comédia? Até que ponto disse Sim?

4ª Parte) *Morte*

Você sabe até que ponto sua crítica está morta, ou até que ponto você tem que matá-la?

5ª Parte) Você ainda Sonha?

Você ainda tem a aspiração do seu próximo, aspiração sexual, não no sentido pornográfico e puritano que muitos deram à 2ª Parte do 1º espetáculo em São Paulo, mas a aspiração real de solidariedade e Amor Coletivo? Ainda que o Sonho tenha acabado, por que agora começa a ser real?

Você ainda entende o esforço *desesperado* dos *Será-FINS?*, ainda que esse esforço não tenha sido vitorioso, porque agora ele não é mais individual, mas de milhares e milhares de Serafins?

—Você ainda deseja a Ressurreição da *Carne,* o fim da Babilônia, o dia utópico em que você poderá ser todo o teu corpo, ainda que esse dia esteja longe, mas já se começou a caminhada para ele?

6ª Parte) Você acredita em voltar a Querer, a Poder, em que cada pessoa terá novas missões, progressivas, até atingir o objetivo final e que sem ele teu culto ao artesanato/ao teatro careta/ao bom senso não é Nada? Que Crítica, hoje, aqui e agora, pode ser um ponto de passagem do bastão? Ou isso é para o Teatro?

7ª Parte) O Te-Ato que você fez foi essa sua Crítica de sempre, nós não conseguimos nada de você, nada. Perante nossa solicitação, que foi teu Te-Ato? Ou dentro de você uma bomba ainda pode explodir? A missão é nossa, é tua, você ainda é dessa geração, desse

tempo, você tem pouco tempo, você está no escuro, você tem uma missão, você pode cumprir, você pode trair.

Enfim, tudo o que está aí nós nos perguntamos cada dia, você poderia fazê-lo e é por isso que estamos arriscando tanto. Você sabe o que é o *desbunde?* Você já saiu do caminho certo? Você sabe qual é o caminho certo? Nós não queremos voltar a ele, sabe? Estamos entre um Sim e um Não Real. Ou se lobotomizam todos os cérebros, ou vamos juntos procurar novos caminhos. Se não se quiser buscar novos e arriscados caminhos, não vamos poder ficar sós, vamos ter que voltar ao caminho certo, vamos ter que nos lobotomizar. Faremos uma peça cultural com muito ritmo, muito senso, você nos dará todos os prêmios e regressaremos, em família, ao vazio, a seriedade etc. Mas nem você vai gostar, você vai precisar dessa nossa imagem arrebentada e de Exército Brancaleone. Mas, nesse Sim e Não, nós no fundo sabemos que é Não mesmo, e sabemos que um novo e maravilhoso Renascimento se prepara, um renascimento que nada tem a ver com os outros, maravilhoso porque envolve tudo: nova percepção, nova linguagem e todas — TODAS as relações.

Estamos nos primeiros sinais, olhos para quem souber ler, esses sinais estão no nosso corpo, muitas noites eles "pintam" e o coletivo reconhece, e as dezenas e dezenas de pessoas que todas as noites permanecem no Teatro não sabem o que é mas sabem que a inexplicável história contemporânea está se fazendo.

Quando olhamos, *mortos,* para as pessoas que estão recebendo essa admirável mutação, muitas vezes desesperados por não entenderem totalmente o que está se passando, sentimos a força maravilhosa, do enigma da história e desse nosso Renascimento, é uma força que não cabe à Crítica, através de padrões já existentes, mas exige uma crítica voltada a criar, descobrir e revelar os padrões novos. Já sabemos que uma época velha acabou, a nova está pintando nos nossos corpos; não vale nem a pena criticar e dizer não à

ordem velha, mas somente se manifestar quando ela impede o novo que está nascendo de se manifestar. O novo não tem artesanato, não é "happening", está além das censuras, pois é um outro código, tente decifrá-lo e não enquadrá-lo no *caminho certo*. Você sabe que ele é furado e não existe.

Aprenda um pouco, o mundo é outro, você nem nós temos o que ensinar — e deixe livre quem quiser VER.

P. S.: Dias depois que foi escrito esse troço passaram-se 5 espetáculos inteiros de *Gracias, señor*. Exultamos em informar que o racionalismo irracional de vocês *sifú*. Percebe? Esperem pelo próximo Barco, esse vocês já perderam, pois agora tem fila.

Adiós. Gracias, señor.

Mimeografado e distribuído de mão em mão.

Planteamiento de cuestiones (fragmentos)

Wally Sailormoon

1974

1 — Queu não estou disposto a ficar exposto a cabecinhas ávidas quadradas ávidas em reduzir tudo todo esforço grandioso como se fosse expressão de ressentimentos por não se conformar aos seus padrões culturais:
Meu texto não é só pra ser visto numa ordem emocional (grilado ou sem bode, numa "boa" ou numa "ruim", incucado ou desbundado, alegre ou triste, amor ou ódio, etc.) porque os estados sentimentais são muito dependentes da ratetė, da insuficiência carência de condições — deve ser visto do ponto de vista duma ordem menos impressiva, menos passiva, mais criadora — como experimentação de novas estruturas, novas formas de armação, como modo de composição não naturalista.
Alargamento não-fictional da escritura.

2 — Relação culposa do produtor com o produto — medo do mundo exterior — lassidez uterina — temor do olho do ouro, etc. etc. Auto-inquisições — escrever e rasgar — piras de papel virando cinzas — castrações — trash psíquico, etc. etc. Já eu sou pela CONSTRUÇÃO EM PROGRESSO.
Grandes batalhas:
forço a barra pras minhas produções saírem, no maior estoicismo, porque tenho bem forte uma utopia revolucio-

nária de que um produto lançado pra fora puxa outro puxa outro puxa outro permitindo uma continuidade produtiva (Graças a Deus).

3 — Manutenção da luta por criação de estruturas de produção independente — Groovy (ou Groovie) Promotion — Unidade Integrada de Produção: "homólogas" às empresas burguesas. Por outro lado: o nome Underground, no Brasil 72, é o nome dum campo de confinamento.
As pessoas ainda acham pouco e ficam criando confinamentos — estou falando, por ex., do uso de expressão Underground do Brasil.
Waly Sailormoon, eu preciso de um sonho muito grande MUITO GRANDE muito grande pra não me acabar
OU:
Waly Sailormoon, eu preciso de um sonho muito grande MUITO GRANDE muito grande pra não me acabar SUBDESENROLADO.
QUEU não DEVO nada a ninguém.

4 — FORÇAR A BARRA:
estou possuído da ENERGIA TERRÍVEL que os tradutores chamam ÓDIO — ausência de pais: rechaçar a tradição judeo-cristiana — ausência de pais culturais — ausência de laços de família —
Nada me prende a nada —
Produzir sem esperar receber nada em troca:
O Mito de Sisifud.
Produzir o melhor de mim pari-passu com a perda da esperança de recomPensão Paraíso.

FIM DA FEBRE
DE
PRÊMIOS E PENSÕES
DUM
POETA SEM
LLAAUURREEAASS

5 — Por uma continuidade produtiva:
inVERnÃO

6 — (Maiacóvsky: demanda social da poesia).
Meu receptor pretendido é o beautiful people.
Impreciso indefinido transitório mas mesmo assim...

Carnaval 74

Rogério Duarte

1974

como é que é meu caro ezra pound? vou acender um cigarro daqueles para ver se consigo lhe dizer isto. andei fazendo um pouco de tudo aquilo que você aconselhou para desenvolver a capacidade de bem escrever. estudei Homero; li o livro de Fenollosa sobre o ideograma chinês, tornei-me capaz de dedilhar um alaúde; todos os meus amigos agora são pessoas que têm o hábito de fazer boa música; pratiquei diversos exercícios de melopéia, fanopéia e logopéia, analisei criações de vários dos integrantes do seu paideuma. continuo, no entanto, a sentir a mesma dificuldade do início. uma grande confusão na cabeça tão infinitamente grande confusão um vasto emaranhado de pensamentos misturados com as possíveis variantes que se completam antiteticamente.

Publicado na revista *Pólen*.

Apresentação do Almanaque Biotônico Vitalidade
Nuvem cigana
1976

APRESENTAÇÃO:

essência de energia pura,
o BIOTÔNICO VITALIDADE é
composto de raízes, folhas
e frutos plenos. Sucesso
comprovado através dos sé-
culos. Profilaxia da ce-
gueira noturna. É muito e-
ficaz nos casos de desâni-
mo geral.

INDICAÇÕES:

contra a inércia
contra a lei da gravidade
contra a contrariedade
contra marcar bobeira
contra cultura oficial
contra a cópia
a favor da liberdade
contra o irremediável

CONTRA-INDICAÇÃO:

não deve ser ministrado à-
queles que propõem a morte
como única forma de vida.

POSOLOGIA:

a critério do paciente. a medicina não faz
milagres.

Almanaque Biotônico Vitalidade
João Carlos Pádua
1976

Sou um índio do litoral, e isto me basta. o mar me basta, não quero me misturar nas oropas; já tenho a mulher do próximo. quero a inversão de tudo: o coelho tira o mágico da cartola. quero a invencionice, sou pela mentirinha. no trono do vale-tudo sei da rasteira e da pimenta que arde nos olhos dos outros. contra o outro. contra a ética profissional. pela estética amadora. a alegria é a prova dos nove, mas só no carnaval, amo e odeio com razão. voto no coração. fatalidade do primeiro barco aportado: mataram os lambaris. ver com olhos livres. comer de tudo. o vomitar de todos. elogio da loucura, da intuição, da magia, do drible, gingar no asfalto a cinqüenta graus. contra a agonia da natureza. pelo dengo da ironia. pela riqueza da ambigüidade. pelo roubo da palavra. pelo roubo.
pela contribuição milionária de todos erros. pelo berro. no berro.
pela surpresa. a morena cor de jambo. pela técnica caraíba.
viver é necessário, criar também; o que não é preciso é navegar; já estou.
pelo incêndio das cidades, pelas ruas da cidade.
pelo que odair josé fez até agora. contra o que ruy barbosa faz até hoje, contra a imortalidade.
contra o baile do municipal. pela praça castro alves, que é do povo. pelo povo.

pela deglutição do bispo. contra a sardinha em lata. contra a lata. pela luta.
contra a boca fechada, pela mosca. por são jorge. pelo preto e o vermelho. contra a realidade social, vestida, opressora e cadastrada. pela brincadeira. pelo incerto, contra a devastação. pela harmonia natural.
contra a caretice. por aqui, por agora, pela esperança no porvir. contra o juízo final. contra o juízo. contra a idade média. pela mocidade. pelo riso. pelo suor. pela contradição, pela preguiça. contra a covardia. pelo dito. contra o não-dito. pela arbitrariedade. pelo samba e a paixão; o desvario e a lucidez. pela sensualidade. pela cópula. pela copa.
a europa curva-se ante o brasil.
ogum é de lei.

EDITORIAL DO ALMANAQUE BIOTÔNICO VITALIDADE
CHARLES
1976

Na festinha xic paparica-se o artista
na rua o escracho é total
a sabedoria tá mais na rua que
        nos livros em geral
(essa é batida mas batendo é que faz render)
bom é falar bobage e jogar pelada
um exercício contra a genialidade
                (espacinho)
os mestres da vanguarda vem de complicar
a gente vem de viver/brincar e anotar
chegou a hora
nem que seja para agitar a água
mexer a sujeira que descansa a tanto tempo
                no fundo do co (r) po
palavra de poeta no papel
                                jornal

Apresentação do Almanaque Biotônico Vitalidade nº 2
1977

é com o pé no fundo que a gente aparece
na tona do charco
agradecendo aos besouros amigos por mais um vôo
algumas azas de baralho
porque nem toda palavra é ordem de consolo
nem todo tempo se passa na repetição
nem todo juízo se perde eternamente
porque é pelos sete buracos que se recomeça
corações muçulmanos mamelucos malucos macumbeiros
tropa rumbeira de guerreiros sentimentais descolonizados
pelo delírio pelo lascínio pelo leque plástico do pavão
resistentes fotografadores do real
respeitadores abusados divergentes pipadores dos céus nacionais
sem marca registrada de nenhum pano de chão
pela água do rio o vermelho do sangue
a carne macia dos antropófagos
pela flecha perdida do brasilíndio encachaçado
coração continental
esse cheiro de terra
esse berro histórico
temporão recém-nascido fora de moda

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *La ideologia como lenguage.* Madrid, Taurus Ed., 1971.

_______. *Notas de literatura.* Barcelona, Ed. Ariel, 1962.

_______. *Prismas; la critica de la cultura y la sociedad.* Barcelona, Ed. Ariel, 1962.

_______ . "Sartre e Brecht — engajamento na literatura". *Cadernos de Opinião.* 2:28-37,1975.

AGUIAR, Flávio. "A literatura no retalho". *Movimento,* S. Paulo, 12/jul./1976.

ALMANAQUE Biotônico Vitalidade; Rio de Janeiro, Nuvem Cigana, (1), 1976.

_______. Rio de Janeiro, Nuvem Cigana, (2), 1977.

ALVIM, Francisco. *Passatempo.* Rio de Janeiro, s.ed., 1974 (Col. Frenesi).

_______. *Sol dos cegos.* Rio de Janeiro, Gráfica Olímpica Ed., 1968.

AUERBACH, Erich. *Scenes from the dramma of European literature.* N. York, Meridien Books, 1959.

AUGUSTO, Eudoro. *A vida alheia.* Rio de Janeiro, s. ed., 1975 (Col. Vida de Artista).

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura.* Rio de Janeiro, Cultrix, 1971.

BENJAMIN, Walter. "A modernidade". *Tempo Brasileiro.* Rio de Janeiro, (26/27):7-39, jan./mar. 1971.

_______. *Il drama barroco tedesco.*Torino, Einaudi Ed., 1971.

_______. *Mythe et violence.* Paris, Ed. Denoël, 1971.

_______. *Poésie et revolution.* Paris, Ed. Denoël, 1971.

_______. *Tentativas sobre Brecht.* Madrid, Taurus, 1975.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas.* S. Paulo, Perspectiva, 1974.

BRITO, Antônio Carios de. *A palavra cerzida.* Rio de Janeiro, José Álvaro, 1967.

_______. *Beijo na boca.* Rio de Janeiro, s. ed., 1975. (Col. Vida de Artista).

_______. *Grupo escolar.* Rio de Janeiro, s. ed., 1974. (Col. Frenesi).

_______. *Na corda bamba.* Rio de Janeiro, s. ed., 1978. (Col. Vida de Artista).

_______. "Poetas e poesia brasileira hoje". *Opinião.* Rio de Janeiro, 25/ jun./1976.

_______. & FONTES, Luiz Olavo. *Segunda Classe.* Rio de Janeiro, s. ed., 1975. (Col. Vida de Artista).

_______. "Tropicalismo: sua estética, sua história". *Rev. de Cultura Vozes.* Petrópolis, *66*(9):21-30, nov./1972.

_______. "Tudo de minha terra: bate-papo sobre poesia marginal". Almanaque S. Paulo, (6):38-38,1978.

BUARQUE, Chico. *Quando o carnaval chegar.* Rio de Janeiro, Phillips. LP 6349.038,1972.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas.* S. Paulo, Perspectiva, 1978,3ª ed.

_______. et alii. *Teoria da poesia concreta.* S. Paulo, Duas Cidades, 1975.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade.* S. Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1976.

CARNEIRO, Geraldo. *Na busca do sete-estrelo.* Rio de Janeiro, s. ed., 1974. (Col. Frenesi).

CHACAL. *América.* Rio de Janeiro, s. ed., 1975. (Col. Vida de Artista).

_______. *Quampérius.* Rio de Janeiro, s. ed., 1977. (Col. Nuvem Cigana).

_______. *Preço da Passagem.* Rio de Janeiro, s. ed., 1972.

CHAMIE, Mário. *Instauração práxis.* S. Paulo, Ed. Quiron, 1974, 2 v.

CHARLES. *Creme de lua.* Rio de Janeiro, s. ed., 1975.. (Col. Nuvem Cigana).

_______. *Perpétuo socorro.* Rio de Janeiro, s. ed., 1976. (Col. Nuvem Cigana).

CORREA, José Celso Martinez. *Carta aberta a Sábato Magaldi.* S. Paulo, 1972.(mimeo.)

DIAS-PINO, Wlademir. *Processo: linguagem e comunicação.* Petrópolis, Vozes, 1971.

DIEGUES, Carlos. "Um testemunho de Cacá Diegues". *Folha de S. Paulo.* S.Paulo,31/ago./1978.

ESTEVAM, Carlos. *A questão da cultura popular.* Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1963.

FÊLIX, Moacyr (org.) — *Violão de Rua.* Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1962,3 v. (Cadernos do Povo Brasileiro).

FONTES, Luiz Olavo. *Papéis de viagem.* Rio de Janeiro, s. ed., 1976. (Col. Vida de Artista).

FORACCHI, Marialice. *A juventude na sociedade moderna.* S. Paulo, Pioneira, 1972.

FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso.* Barcelona, Tusquets Ed., 1973.

_______ . *Histoire de la folie.* Paris, Lib. Plon, 1961.

_______. *História da sexualidade.* Rio de Janeiro, Graal, 1977.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional.* Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1968.

_______. *Os intelectuais e a organização da cultura.* Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1968.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão.* Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1965.

_______. *Vanguarda e subdesenvolvimento.* Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1969.

HENRIQUES, Afonso. *Restos, fraturas & estrelas.* Rio de Janeiro, Ed. Cosme Velho, 1975.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. "A palavra na estética de Glauber". *Boletim de Ariel,* 1 (2):12-4, ago./1973.

_______. Octavio Paz (org.) *Anima.* Rio de Janeiro, (2):8-10, abr./1977.

_______. *26 poetas hoje.* Rio de Janeiro. Labor, 1976.

_______ & BRITO, Antônio Carlos de. "Literatura: nosso verso de pé quebrado". *Argumento.* Rio de Janeiro. 1 (3):81-96,1974.

JABOR, Arnaldo. "Debaixo da Terra". *Pasquim.* Rio de Janeiro, 4/jan./1973.

KONDER, Leandro. "A rebeldia, os intelectuais e juventude". *Rev. Civilização Brasileira.* Rio de Janeiro,(15):135-45, set./1967.

LEÃO. Nara et alii. *Show Opinião*. Rio de Janeiro, Phillips, LP 632.775L, 1965.

LUKÁCS, Georg. *Estética*. Barcelona, Grijalbo, 1967. 4 v.

MACEDO, Joel. *Tatuagem*. Rio de Janeiro, s. ed., 1971.

MACHADO, Duda. *Zil*. Rio de Janeiro, Grupo de Planejamento Gráfico Ed., 1977.

MACIEL, Luiz Carlos. *A morte organizada*. Rio de Janeiro, Ed. Ground, 1978.

_______. "Arte de existir". *Ele &Ela*. Rio de Janeiro, mar./1978.

_______. "Cultura de verão". *Pasquim*. Rio de Janeiro, 13/nov./1969.

MANDARO, Guilherme. *Hotel de Deus*. Rio de Janeiro, s. ed., 1976. (Col. Nuvem Cigana).

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro. Zahar, 1972.

_______. *Ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.

_______. *One-dimensional man*. Boston, Beacon Press, 1966.

_______. *Razão e revolução*. Rio de Janeiro, Saga, 1969.

MAUTNER, Jorge. *Fragmentos de sabonete*. Rio de Janeiro, Ed. Ground, 1976.

MENDEL, Gérard. *La crise de generations*. Paris, Payot, 1974.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro. 1969.

MUGGIATI, Roberto. *Rock, o grito e o mito*. Petrópolis, Vozes, 1973.

NAVILOUCA. Rio de Janeiro, Ed.Gernasa/s.d./

NETO, Torquato. *Os últimos dias de Paupéria*. Rio de Janeiro, Eldorado, 1973.

NUTTAL,Jeff. *Bomb Culture*. London, Paladin, 1970.

PADUA, João Carlos. *Motor*. Rio de Janeiro, s. ed., 1974. (Col. Frenesi).

PAZ, Octavio. *Corriente alterna*. México, siglo XXI, 1967.

_______. *O labirinto da solidão*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

_______. *Signos em rotação*. S. Paulo, Perspectiva, 1972.

PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia*. S. Paulo, Duas Cidades. 1977.

PONTES, Paulo et alii.*Opinião*. Rio de Janeiro. Val, 1965.

PORTELLA, Eduardo. *Vanguarda e cultura de massa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978.

REVISTA de Cultura Vozes. Petrópolis, "Concretismo", 71(1), jan./fev., 1977.

ROCHA, Glauber. "A Embrafilme não é a grande mãe do cinema brasileiro". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30/out./1978, Caderno B, p. 10.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis, Vozes, 1972.

SÁ, Álvaro de. *Vanguarda — produto de comunicação*. Petrópolis, Vozes, 1977.

SAILORMOON, Wally. *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Rio de Janeiro, José Álvaro, 1972.

SALDANHA, Carlos. *Aqueles papéis*. Rio de Janeiro, s. ed., 1975. (Col. Vida de Artista).

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis. Vozes, 1978.

SANTIAGO, Silviano. "Poesia jovem: roteiro de velhas vanguardas à tropicália e ao marginal mimeografado". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20/dez./1975.

SANTOS, Ronaldo. *Vau e Talvergue*. Rio de Janeiro, s. ed., 1975. (Col. Nuvem Cigana).

SCHWARZ, Roberto. *Corações veteranos*. Rio de Janeiro, s. ed., 1974. (Col. Frenesi).

_______ *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

SIMÃO, José. *Folia brejeiras*. S. Paulo, s. ed., 1975.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1972.

VASCONCELLOS, Gilberto. *De olho na fresta*. Rio de Janeiro, Graal. 1978.

VELHO, Gilberto. *Nobres e anjos: um estudo de tóxicos e hierarquia*. São Paulo, USP, Fac. Filosofia e Letras, 1975. /off-set/

_______. (org.) — *Arte e sociedade*. Rio de Janeiro, Zahar. 1974.

_______. (org.) — *Desvio e divergência*. Rio de Janeiro, Zahar, 1974.

VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro, Pedra Q. Ronca, 1977.

_______. *A arte de Caetano*. Rio de Janeiro, Fontana/Phonogram, LP 6470541/2,1975.

_______. *Caetano Veloso*. Rio de Janeiro, Phillips. LP R 765.026L, 1968.

_______. *Muito*. Rio de Janeiro, Phillips. LP 6349.383,1978.

_______. *Transa*. Rio de Janeiro, Phillips. LP 6349.026,1972.

WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.